PUBLIC
S.F.
LIBRARY

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00312 5565

BOOK NO. 749 Sch55
ACCESSION 203096

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
VITA SINE LITERIS MORS EST

FORM 3431 21M 10-48

DATE DUE

JUL	21 '87		
JUL	21 '87		

MÖBEL

VON

ROBERT SCHMIDT

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTEN-SAMMLER

BAND V

MÖBEL

BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1922

MÖBEL

Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber

von

ROBERT SCHMIDT

Mit 208 Abbildungen

Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage

S.F. PUBLIC LIBRARY

BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1922

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten
Published 1922
Copyright 1922 by Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

749
Sch55
203096

Roßberg'sche Buchdruckerei in Leipzig

Vorwort zur ersten Auflage.

Daß der Leser von diesem Buch kein lückenloses Kompendium der Geschichte des Möbels erwarten darf, versteht sich von selbst. Was es zu geben beabsichtigt, das ist das Klarlegen der stilistischen Entwicklung des Hausmobiliars, ohne deren Kenntnis ein erfolgreiches Sammeln auf diesem Gebiet des Kunstgewerbes unmöglich ist. Denn erst auf der Basis des historischen Verständnisses kann eine dilettantische Antiquitäten-Kauflust zu einer ernsthaften Sammelbetätigung veredelt werden.

Der Umfang des Buches schrieb ferner verschiedene stoffliche Einschränkungen vor. So mußte von einem Eingehen auf die „Raumkunst", d. h. auf die Architektur und Ausstattung des Zimmers abgesehen werden; so mußten auch alle die kleinen hölzernen Gerätschaften und Utensilien, die Bilderrahmen, Kästen, Kassetten, die Lesepulte, Kleiderrechen, Blasebälge usw. übergangen werden. Auch das kirchliche Mobiliar wurde prinzipiell nur dort berücksichtigt, wo es für die Formentwicklung des Hausmöbels unumgänglich notwendig erschien, d. h. im frühen Mittelalter.

Diese Einschränkungen dürften der Übersichtlichkeit und Klarheit der Behandlung zugute gekommen sein.

Hinweise auf Fälschungen und ihre mehr oder weniger raffinierte Technik sind gänzlich unterblieben, in der Erkenntnis, daß nur ein Anfänger aus einer schriftlichen Anweisung und Warnung das Heil und Schutz vor den Fälscherkniffen erwarten kann, denen nur durch aufmerksamstes Studium der

Objekte selbst begegnet werden kann. Die hohe Schule des Sammlers ist die Praxis.

Dank sei an dieser Stelle allen denen gesagt, die durch Überlassung einzelner photographischer Aufnahmen die reichliche Illustrierung des Buches unterstützt haben, besonders Herrn Dr. Albert Figdor in Wien, sowie den Museen von Braunschweig, Frankfurt a. M., Hamburg, Nürnberg und Stuttgart.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die Notwendigkeit einer Neuauflage nach kaum eineinhalb Jahren beweist, daß dies Buch eine Lücke auszufüllen berufen war. Im Text habe ich bis auf Kleinigkeiten nichts ändern wollen; nur der Abschnitt über die niederdeutsche Renaissance hat eine kurze Umarbeitung erfahren und prägnantere Abbildungen erhalten; auch dem Abschnitt über den Biedermeierstil habe ich — einem Wunsch der Herren Verleger entsprechend — einige neue Bilder hinzugefügt.

Berlin, Pfingsten 1914.

Vorwort zur vierten Auflage.

Kleine, durch neuere Forschungsergebnisse notwendig gewordene Änderungen habe ich auch in der dritten wie in der vierten Auflage angebracht. Im übrigen ist der besondere Charakter des Buches als eines Leitfadens durch die stilistischen und technischen Wandlungen des Mobiliars nicht angetastet worden.

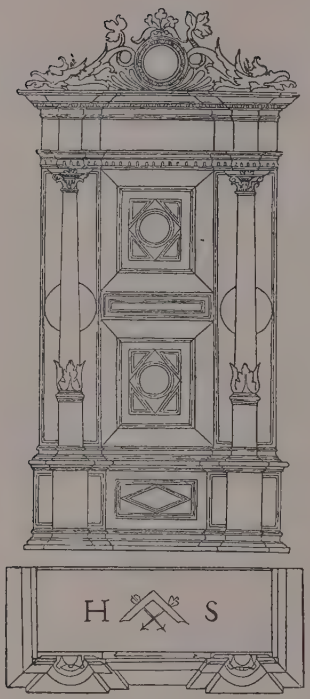
Frankfurt a. M., im Februar 1919.

Robert Schmidt.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Das vorgotische Mittelalter 9
II. Gotik 38
Frühzeit (bis gegen 1400) 38
Spätzeit (15. Jahrhundert) 46
Die nördliche Spätgotik 48
Die südliche Spätgotik 61
III. Renaissance 74
Die romanischen Länder 74
Die germanischen Länder 97
IV. Barock 134
Frankreich 137
Italien 146
Deutschland 148
V. Rokoko 173
Frankreich 173
Italien 184
Deutschland 186
VI. Louis XVI. 208
Frankreich 208
Italien 218
Deutschland 221
England 232
VII. Empire und Biedermeier 238
Literatur 263
Register 265



Schrankentwurf (Auf- und Grundriß) eines unbekannten schweizerischen Tischlers H. S. Um 1540.

I. Das vorgotische Mittelalter.

Die sehr summarische Behandlung eines Zeitraumes von rund 1000 Jahren, wie sie durch die Überschrift dieses Kapitels angezeigt wird, bedarf kaum einer besonderen Rechtfertigung. Von mehreren Zweigen des Kunstgewerbes, so von der Goldschmiedekunst, der Elfenbeinschnitzerei, der Textilkunst, sind vom Ende der antiken Kulturepoche an genügend viele Werke erhalten geblieben, daß man sich — für die Frühzeit mit einiger Mühe, für die Spätzeit mit größerer Leichtigkeit — ein klares Bild ihrer Entwicklung und ihrer Leistungen machen kann. Für andere Gebiete jedoch läßt uns der erhaltene Denkmälerschatz sehr arg im Stich. Und das ist in besonderem Maße beim Mobiliar der Fall. Nur zu begreiflich, da das Material, das Holz, billig ist, da es durch längeren Gebrauch abgenutzt und unansehnlich wird, und da nur in den seltensten Fällen Gründe der Pietät, wie etwa bei den metallenen Kultgegenständen der Kirche, die Konservierung altersschwacher, aus der Mode gekommener Arbeiten forderten.

Selten nur überdauert ein Möbel den Haushalt mehrerer Generationen, zumal wenn es seine Form nur dem praktischen Bedürfnis verdankt und keine besonderen, über den einfachen Gebrauchszweck hinausgehenden Schmuckzutaten besitzt.

Das wenige, was vom Mobiliar des vorgotischen Zeitalters noch auf uns gekommen ist, genügt in keiner Weise, um uns eine befriedigende Vorstellung von der Hauseinrichtung jener Zeiten zu vermitteln. Abgesehen davon, daß die paar wirklich noch erhaltenen Möbel fast durchweg ihre Existenz nur dem Umstand verdanken, daß sie „ausgefallene“ Möbel waren, Prunkmöbel, die

etwa durch die Erinnerung an einen Herrscher oder durch den kirchlichen Gebrauch eine besondere bedeutungsvolle Weihe erhalten haben. Es ist klar, daß man diese Stücke nun nicht einfach als Typen des profanen Gebrauchsmobiliars ansprechen darf. Das einzige, was wissenschaftlich erlaubt und einigermaßen aussichtsreich erscheint, ist, daß man die rein konstruktive Formulierung dieser Möbel „hors ligne" von dem üblichen Gebrauchsgerät abgeleitet vermutet, und so einen Rückschluß auf den allgemein gültigen Typus macht.

Man ist also neben dieser rekonstruierenden Methode darauf angewiesen, andere Hilfsquellen zu suchen. Diese fließen denn auch, wenn auch nicht überreichlich, in den Darstellungen, die in Werken der Malerei und Plastik, besonders in der Miniaturmalerei und in den verschiedenen Zweigen der Kleinplastik (Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Erzguß, Goldschmiedekunst usw.) die Jahrhunderte überdauert haben. Das in diesen Monumenten bewahrte Anschauungsmaterial verspricht ein getreueres Abbild des Gebrauchsmobiliars zu geben, als es die erhaltenen Prunkmöbel darbieten können. Aber auch hier sind wieder Einschränkungen zu machen: Erstens lag es dem Kunstwollen jener Perioden absolut fern, in ihren sozusagen stenographisch behandelten Darstellungen dem untergeordneten Beiwerk irgendwelchen Wert beizumessen; daher beschränkt sich das darin abgebildete Mobiliar fast lediglich auf das Notwendigste, so besonders auf Thronsitze, Stühle, Bänke und Tische, sowie auf Betten. Kastenmöbel, wie Schränke und Truhen, wird man mit wenigen Ausnahmen vergeblich suchen. Da es sich aber in den meisten Fällen um Darstellungen heiliger Personen und sakraler Vorgänge handelt, die natürlich mit dem größtmöglichen Nimbus umgeben wurden, ist auch hier häufig die Tendenz eines über die Norm herausgehenden, zum Teil phantastischen Schmuckreichtums zu vermuten.

Schließlich gibt es noch ein Hilfsmittel, die Formen des mittelalterlichen Mobiliars sich zu rekonstruieren. In Gegenden nämlich, die durch irgendwelche Umstände politischer oder wirtschaftlicher Art dem Eindringen weiterer Kulturwellen sich verschlossen, wie

das z. B. bei den entlegenen Tälern Skandinaviens und der Schweiz sowie in mehreren Gegenden Rußlands der Fall ist, herrschte in der Formgebung der Möbel jahrhundertelang ein so starrer Konservatismus, daß man dort heute noch Möbel in Gebrauch findet, die absolut mittelalterliches Gepräge haben, obwohl sie notorisch

Abb. 1. Antik römischer Bronzesessel. Paris, Louvre.

dem 17., 18., ja bereits dem 19. Jahrhundert angehören. Auch die Bauernkunst vieler Länder kann in dieser Hinsicht sehr wertvolle Aufschlüsse geben.

* * *

Der Haupttypus der mittelalterlichen Sitz- und Liegemöbel, über die wir noch am besten orientiert sind, erweist sich als eine direkte Fortsetzung antiker Mobiliarformen. Schon im Altertum spielte die Drehbank in der Schreinerwerkstatt eine hervorragende

Rolle. Wenn auch kein auf der Drehbank gearbeitetes antikes Holzmöbel erhalten ist, so bieten doch die Metallmöbel, die in Pompeji und an anderen Orten zutage gekommen sind, einen klaren Beweis dafür, denn die gedrehten Formen dieser antiken Betten und Sessel wären ohne hölzerne Vorbilder undenkbar und unsinnig. Der bronzene Sessel im Louvre (Abb. 1) und das Bronzebett aus Pompeji (Abb. 2) mögen diesen antiken Drechselstil veranschaulichen.

Diese Zuhilfenahme der Drehbank zur Verzierung eines über die reine Zweckform herausgehenden Mobiliars — natürlich hat

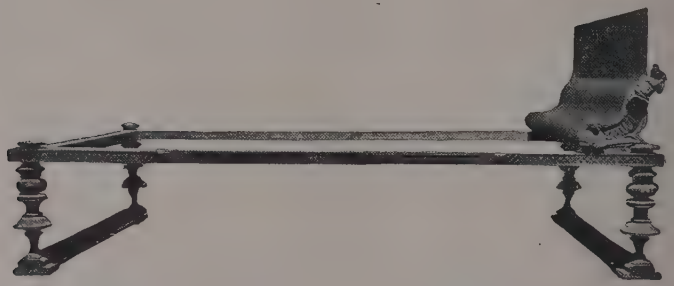


Abb. 2. Antikes Bronzebett aus Pompeji. Neapel, Museo nazionale.

man daneben als primitivste Gestaltung das Zusammenbauen aus unbearbeiteten Pfosten und Brettern vorauszusetzen — läßt sich nun durch das ganze vorgotische Mittelalter hindurch, und zwar gleichzeitig im gesamten Bereich der abendländischen Kultur, verfolgen.

Byzantinische Mosaiken, Miniaturen und Elfenbeine zeigen den Typus des Lehnstuhls mit gedrehten Pfosten in mehr oder weniger reicher Ausführung in unzähligen Exemplaren. Als Beispiel diene das Mittelteil eines Elfenbeintriptychons im S. Kensington Museum (Abb. 3), auf dem ein solcher Stuhl als Thronsitz der Madonna verwendet ist. Die hoch heraufgezogenen Hinterpfosten bilden zugleich die Seitenstreben der Rücklehne, die aus einem Netzwerke gedrehter Balusterstäbchen besteht. Die Vorderpfosten reichen in

diesem Falle nur bis unter die Sitzfläche; vielfach aber haben sie kurze Fortsetzungen nach oben und nehmen dann Querhölzer als Seitenlehnen auf, was im westlichen Europa zur Regel wird. Eine mit Docken oder Rundbogenarkaden verzierte Fußbank ist bei diesen hohen, repräsentativen Thronsitzen der Heiligen unerläßlich. Auch eine schlichtere Form, ohne Seiten- und Rücklehne, ist zu beobachten, so auf dem Elfenbeinbuchdeckel in Ravenna (Abb. 4), wo die Stuhlbeine noch durch Querhölzer fest verbunden sind. Ausnahmslos wird der Sitz mit einem Polster bedeckt. Die einzige Verschiedenheit liegt in der mehr oder minder reichen Profilierung der Rundpfosten. Teils sind sie tief und scharf eingeschnürt, wie bei den antiken Bronzemöbeln, teils — und das ist bei der Mehrzahl der Fall — zeigen sie eine flachere, schwächere Profilbehandlung. Besonders prunkvolle Möbel wurden wohl auch dem Schnitzmesser unterworfen (ein Thronsessel Christi auf einem großen Elfenbeintriptychon des 11. Jahrhunderts im Louvre z. B. besitzt flache Akanthusschnitzerei), oder es wurden Elfenbeinplatten, Halbedelsteine u. dgl. in das Holzwerk eingelegt (Abb. 5).

Abb. 3. Madonna von einem byzantinischen Elfenbeintriptychon des 10. Jahrh. London, S. Kens. Museum.

Die absolut zweckmäßige Konstruktion war jedenfalls einer der Hauptfaktoren zur Verbreitung und langen Beibehaltung dieses Stuhltypus; als spätes Beispiel mag die einer thüringisch-

Abb. 4. Byzant. Elfenbeinbuchdeckel, 9.—10. Jahrh. Ravenna, Museum.

sächsischen Miniatur vom Jahre 1239 entnommene Abb. 6 dienen.[1]

Daß alle diese Darstellungen nicht etwa nur der Phantasie der

[1] Nach der Reproduktion im Auktionskatalog CV von C. G. Boerner, Leipzig (1911), Nr. 15.

Maler und Bildhauer entsprungen sind, sondern einen realen Hintergrund haben, beweisen die zahlreichen späteren, in den verschiedensten Ländern erhaltenen Stühle von genau der gleichen Konstruktion und derselben gedrehten Pfostenausbildung. Man vergleiche den aus Aspö in Södermanland stammenden schwedischen Stuhl (Abb. 7) oder andere der mehrfach publizierten nordischen Stühle dieser Art mit denen der angeführten Bildwerke, und man wird den absolut klaren Zusammenhang nicht verkennen. Der Stuhl in Aspö zeigt als Lehnenfüllungen außer quergestelltem Stabwerk noch kleine flache Bogenarkaden, die in der romanischen Zeit mit besonderer Vorliebe angebracht wurden. (Vgl. z. B. die sitzende Madonna am Taufstein der Kirche in Gumlösa [Südschweden] von 1190,[1] die Tiroler Marienfigur des 13. Jahrhunderts im Germanischen Museum[2] und die Siegel Kaiser Rudolfs I. [1273—91].) Ob die

Abb. 5. Thronender Christus, Elfenbein. Byzanz. Anfang 9. Jahrh. Mailand, March. Trivulzio.

[1] Abb. bei A. G. Meyer, Tafeln zur Gesch. der Möbelformen, Serie I, Text S. 45.

[2] Abb. bei Lehnert, Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 304.

erhaltenen nordischen Stühle wirklich noch bis ins Mittelalter herabgehen, ist allerdings zweifelhaft. Ihre Beweiskraft wird dadurch jedoch nicht geschwächt. In skandinavischen und niederdeutschen Bauernmöbeln (Abb. 8 links) hat sich der Typus dieses mittelalterlichen Stuhles bis ins 18. Jahrhundert und noch weiter erhalten. Aus der Bodenseegegend stammt der in Abb. 8 Mitte wiedergegebene Stuhl, der — ebenfalls späte bäuerliche Arbeit — seine Abstammung

Abb. 6.
Gruppe aus einer thüringisch-sächsischen Miniatur vom Jahre 1239.

von den mittelalterlichen Formen nicht verleugnet. Analoge Sitzmöbel, z. T. in der sehr beliebten Form des Dreibeinstuhls, sind aus Westdeutschland und England, aus Italien und Spanien, sowie aus Rußland bekannt. Diese Dreibeinstühle, die noch während der ganzen Gotik als städtischer Hausrat in Gebrauch waren und erst dann ins bäuerliche Mobiliar zurückverwiesen wurden, besitzen gewöhnlich ein am hinteren Pfosten befestigtes, durch Stäbe gestütztes schmales Brett als Rücklehne; meist laufen zwei schräge Hölzer als Seitenlehnen zu den Vorderpfosten vor; in einigen Gegenden (Niederrhein, Norwegen usw.) wurde an ihrer Stelle ein

halbkreisförmig gebogener Span zwischen die drei Pfosten gespannt (Abb. 8 rechts).

Dieselben Schmuckmotive wie bei den Stühlen sind natürlich auch bei den Bänken und bei den Betten herrschend gewesen. Erhaltene frühmittelalterliche Betten gibt es nicht; zur Veranschaulichung diene die Darstellung auf einem byzantinischen Elfenbeinkasten des 9. Jahrhunderts im Museum Kircherianum in Rom (Abb. 9), die den Aufbau aus gedrehten Pfosten und Stäben besonders gut erkennen läßt, und eine Miniatur aus dem Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (2. Hälfte 12. Jahrh.), auf der außerdem der Ersatz der hölzernen Liegefläche durch gespannte Gurte (Leder oder Stricke?) zu ersehen ist (Abb. 10), was vermutlich erst im späteren Mittelalter aufkam. Die mittelalterliche Bank wird ausgezeichnet repräsentiert durch die in der Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwald erhaltenen Rundpfostenbänke des 12. Jahrhunderts (Abb. 11). Auch die oft dargestellten Schreibpulte zeigen fast durchgängig die beliebten Drechselprofile.

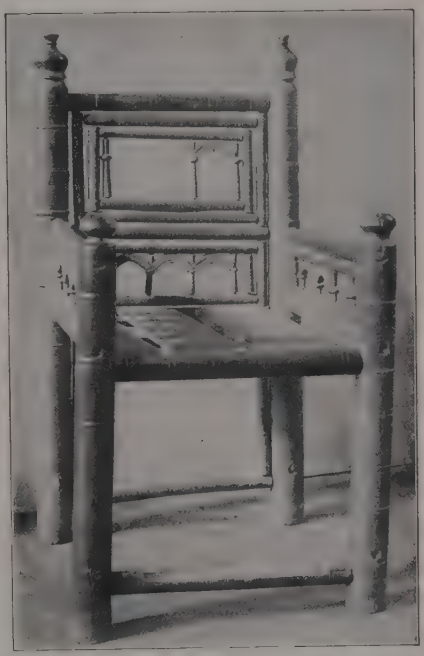


Abb. 7. Stuhl in der Kirche von Aspö (Södermanland), 11.—12. Jahrh.

Die nur durch wenige Variationen beeinträchtigte Gleichheit in

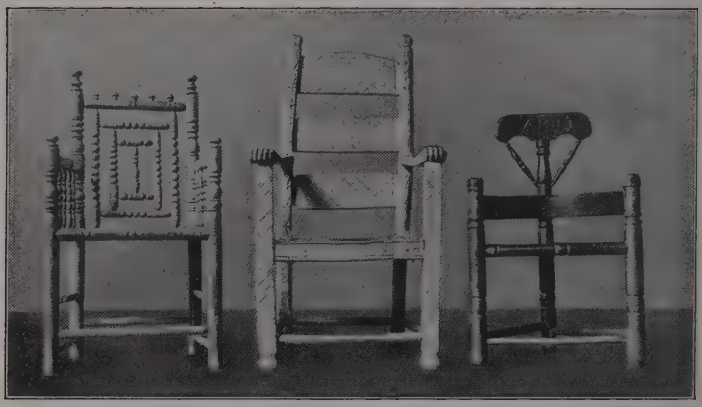


Abb. 8. Deutsche Bauernstühle des 18. Jahrhunderts in mittelalterlichen Formen (Schleswig-Holstein, Bodenseegegend, Niederrhein). — Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Konstruktion und Form der Sitz- und Liegemöbel im ganzen Bereich der abendländischen Kultur durch eine so lange Spanne Zeit ist eine Erscheinung, die kaum in einem anderen Zweige des Kunstgewerbes eine Parallele besitzt.

Neben dieser verbreitetsten und volkstümlichsten Art des Stuhles mit gedrehten Pfosten kommen aber noch mehrere andere Sitz-

Abb. 9. Bettstelle, von einem byzantinischen Elfenbeinkasten des 9. Jahrh. Rom, Museum Kircherianum.

formen vor, die wiederum durchweg in der Antike ihre Vorbilder besitzen.

Abgesehen darf hier werden von dem rein germanischen schwerfälligen, plumpen Sitzmöbel, das aus dem Abschnitt eines dicken Baumstammes durch Aushöhlen der oberen Hälfte hergestellt wurde; derartige Stücke, die sowohl in Skandinavien wie in Spanien erhalten

Abb. 10. Bett aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. 2. Hälfte 12. Jahrh.

sind, legen Zeugnis ab von dem Zusammenhang der germanischen Kultur innerhalb der vielen, im Verlaufe der Völkerwanderung auseinandergesprengten Stämme. Eins dieser Möbel in Spanien (Barcelona) zeigt Ornamentmotive, die auf longobardischen Skulpturen häufig sind und sicherlich von den Westgoten nach der Pyrenäenhalbinsel verpflanzt wurden.

Antik römischen Ursprungs ist dagegen der Faltstuhl (faldistorium), der als Ehrensitz ursprünglich wohl nur in fürstlichen und kirchlichen Kreisen in Gebrauch war. Er besteht aus zwei

Paaren gekreuzter, in der Mitte beweglich verbundener Stützen mit auf Gurten liegendem Polstersitz und wird gewöhnlich wohl aus Metall (Bronze) hergestellt worden sein. Abb. 12 zeigt einen solchen Stuhl als Sitz des Pilatus aus einem um das Jahr 1000

Abb. 11. Hälfte einer Bank in der Klosterkirche von Alpirsbach (Schwarzwald). 12. Jahrh.

entstandenen Evangeliar; genau so sieht aber z. B. der Thronsitz Christi auf dem Giebelrelief der Galluspforte am Baseler Münster (um 1200) und der Thron des Königs David im Hortus Deliciarum (2. Hälfte 12. Jahrh.) aus. Auch das einzige erhaltene Beispiel im Kloster Nonnberg bei Salzburg läßt dieselbe Konstruktion und die

übliche Dekoration durch Löwenköpfe und Klauen erkennen (Abb. 13). Dieser, in frühgotischer Zeit überarbeitete Faltstuhl ist im wesentlichen das Werk einer weit früheren Zeit; das Material der Stäbe usw. ist in diesem Falle Holz mit Elfenbeineinlagen; die Löwenköpfe sind aus Elfenbein, die Klauen aus vergoldeter Bronze. Nahe verwandt mit derartigen Faltstühlen, die man auch aus karolingischen und früheren Miniaturen in vielen Exemplaren nachweisen kann, ist der bronzene sog. Stuhl des Dagobert in der Nationalbibliothek zu Paris (Abb. 14; Rücklehne und Oberteil der Seitenlehnen sind romanische Zutaten), dessen antiker Unterbau die Brücke schlägt zu den genau so gebauten Sesseln der Konsuln auf den Elfenbeindiptychen des 4.—6. Jahrhunderts.

Abb. 12.
Aus dem Evangeliar Heinrichs II. Anfang 11. Jahrh. München, Kgl. Bibliothek.

Allen bisher betrachteten Sitzmöbeln ist ihrem Material oder ihrer Konstruktion wegen eine relativ große Bewegungsmöglichkeit eigen. Daneben steht eine ansehnliche Gruppe von repräsentativen Sesseln oder Thronsitzen, die, für einen bestimmten Zweck in bestimmtem Raum gearbeitet, gleichsam einen Teil der Architektur ausmachten und

daher in schwerem Material und in wuchtigen Formen hergestellt worden sind. Das sind die mächtigen Bischofssitze, von denen besonders in italienischen Kirchen eine große Zahl erhalten ist — in Deutschland sind Augsburg und Regensburg noch im Besitz derartiger mittelalterlicher Denkmäler —, und weiter Fürstenthrone, wie der Kaisersitz im Aachener Münster und der Kaiserstuhl im Goslarer Kaiserhaus, der übrigens ursprünglich ebenfalls an kirchlicher Stelle stand. Diese Prachtsitze bestehen meist aus einem würfelförmigen, massiven Steinunterbau, auf dem, aus Bronze oder auch aus Stein, die hohe Rücklehne und die niedrigeren, nach vorn zu abgetreppten oder geschweiften Seitenlehnen sich erheben. Auch für diese Kategorie von Sitzen, deren formalem Prinzip mit leichten Abänderungen u. a. die berühmte elfenbeinbelegte Kathedra des Maximian in Ravenna (6. Jahrh.) und der sog. Stuhl Petri in Rom (11. Jahrh.) ihre Gestalt entlehnt haben, lassen sich in antiken Marmorsesseln mit Leichtigkeit die Vorbilder nachweisen.

Abb. 13. Faltstuhl in Kloster Nonnberg bei Salzburg, 12. und 14. Jahrh.

Es ist sehr interessant, und für die Erkenntnis der kulturellen Zusammenhänge von Süd- und Nordeuropa höchst lehrreich, daß man auch hier wieder formal verblüffende Übereinstimmungen zwischen den dem byzantinisch-italischen Kreise angehörigen Monumentalarbeiten und nordischen Kirchenstühlen aufzeigen kann. Abb. 15 gibt die Anbetung der Könige aus einer Türfüllung des Domes zu Spalato (Dalmatien) wieder. Der Sitz der Madonna

hat mit seinem geschlossenen Unterbau und seiner geschweiften Seitenlehne allernächste Verwandtschaft mit jenen eben angeführten Thronsitzen. Nun vergleiche man mit ihm den in Abb. 16 wiedergegebenen nordischen Stuhl der Universitätssammlung in Christiania, und man wird sich der Identität des Formwillens nicht verschließen können. Dieser nordische Stuhl hat eine ganze Anzahl enger Verwandter, die sich vielfach wieder auch der Gruppe der Drechselmöbel nähern insofern, als sie den Kastenunterbau und die geschlossene Rückwand aufgeben zugunsten einer schlichten Zargenkonstruktion mit flachen, im Umriß Balusterstäben ähnlichen und sicher aus ihnen entstandenen Zwischenbrettern (Abb. 17). Ausgezeichnete Stühle dieser Gattung stehen in mehreren skandinavischen Museen und Kirchen, sowie in der Sammlung Figdor in Wien. Einige von ihnen haben ein breit ausladendes Oberteil der Rückenlehne und ein kreuzförmiges Mittelstück; alle sind sie mit reicher Flachschnitzerei versehen in der kraftvollen Art der altnordischen Band- und Tierornamentik, wie sie von den großen Stabkirchenbauten Skandinaviens her bekannt ist. Auch figürliche, der nordischen Heldensage entnommene Darstellungen kommen häufig vor. Unwahrscheinlich ist es allerdings, daß diese Stühle, wie man früher annahm, noch aus romanischer Zeit stammen. Aus stilistischen und kostümgeschichtlichen Gründen hat man z. B.

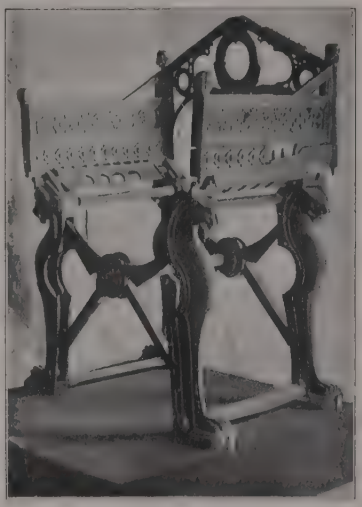


Abb. 14.
Sog. Thron des Königs Dagobert.
(Unterteil antik, Oberteil romanisch.)
Paris, Nationalbibliothek.

Abb. 15.
Anbetung der Könige, aus einer Türfüllung des Domes zu Spalato (Dalmatien) vom Jahre 1214.

neuerdings — wohl mit Recht — für das prachtvolle Exemplar der Sammlung Figdor das 16. Jahrhundert als Entstehungszeit in Anspruch genommen. An dem dokumentarischen Wert der Arbeiten für den mittelalterlichen Typus ändert das jedoch nichts.

Die Tische des gesamten vorgotischen Zeitalters erfreuten sich nicht so reicher Ausgestaltung wie die Sitzmöbel. Erhalten ist kein Stück; nur selten lassen die bildlichen Darstellungen (besonders beim Abendmahl) die Konstruktion erkennen, da gewöhnlich ein lang herabhängendes Tafeltuch die unteren Partien verdeckt.

Abb. 16.
Kirchenstuhl aus Gudbrandsdalen. Christiania, Universitäts-Sammlung.

Wo dies nicht der Fall ist, kommt meist eine ganz schlichte Zargenkonstruktion mit viereckigen oder runden Beinen zum Vorschein. Vielfach war der Tisch nicht für einen festen Standort berechnet, sondern wurde nur aufgestellt, wenn man seiner bedurfte, um nach dem Mahle wieder fortgetragen zu werden („die Tafel aufheben"). Dann liegt seine Platte auf Böcken auf, deren Stützhölzer durch horizontale oder gekreuzte Stäbe verbunden sind. (Beispiele von Tischen dieser Art u. a. auf der Bernwardsäule in Hildesheim aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts und auf den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig aus dem 13. Jahrhundert.)

Abb. 17. Stuhl in der Kirche von Osterdalen (Hedemarken).

Aus bereits angedeuteten Gründen geben uns die zeitgenössischen Bildquellen nur sehr geringen Aufschluß über das Aussehen der Kastenmöbel, d. h. der Truhen und Schränke. Wir sind da fast lediglich auf die wenigen erhaltenen Arbeiten angewiesen.

Das älteste bisher bekannt gewordene Kastenmöbel ist eine aus schlichten Zedernholzbohlen zusammengesetzte Truhe im Dom von Terracina (Abb. 18). Zwischen vier schmale (jetzt unten verkürzte) Pfosten sind je zwei übereinanderliegende Bretter gefügt. Die Vorderwand und die Seitenwände weisen reiche, ziemlich flache Schnitzerei auf, in deren unter Rundbogenarkaden angeordneten Darstellungen (Adam und Eva, Kämpfe von Reitern und Zentauren mit phantastischen Tieren usw.) orientalische Beeinflussung des abendländischen, jedenfalls longobardischen

Abb. 18. Truhe im Dom von Terracina. Longobardisch, 8. Jahrhundert.

Schnitzers sich bemerkbar macht. Das Stück dürfte dem 8. Jahrhundert angehören.

Die hier verwendete, einfache Konstruktion und Form ist Jahrhunderte hindurch für die Truhe maßgebend geblieben, wie weitere

Abb. 19. Eichenholztruhe aus Groß-Biewende (Kreis Wolfenbüttel). 14. Jahrh. Braunschweig, Herzogl. Museum.

Abb. 20. Schweizerische Bauerntruhen. Konstruktion und Dekor frühmittelalterlich. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Exemplare beweisen, die — hier klafft eine große Lücke — bereits der romanischen Zeit entstammen, resp. die Formtendenzen des romanischen Stils in provinziellem Konservatismus bewahrt haben. So gibt es eine ganze Reihe aus dem niedersächsischen Gebiet stammende Eichenholztruhen, die, obgleich sie dem 14. bis 16. Jahr-

hundert angehören, doch in ihrem kräftigen Schnitzdekor absolut den Eindruck romanischer Möbel machen. Die mit den üblichen mittelalterlichen Fabeltieren in Kreisen geschmückte Truhe in Abb. 19 gibt ein gutes Beispiel dieser Gattung. Ferner sind hier zu erwähnen die meist dem 16. bis 18. Jahrhundert entstammenden Kiefernholztruhen entlegener schweizerischer Täler (Glarus, Graubünden usw.), die in der schlicht gefügten Bohlenkonstruktion, wie in der beständigen Wiederholung frühmittelalterlicher, zum

Abb. 21. Französische Truhe mit Eisenbeschlag, 13. Jahrh. Paris, Carnavaletmuseum.

Teil longobardischer Ornamente ein getreues Abbild der früheren Arbeiten geben. Interessant ist die bei vielen Stücken dieser Art vorkommende dachartige Ausgestaltung des Deckels, die ursprünglich sicher architektonischen Motiven entlehnt worden ist und wohl noch als Reminiszenz an den Aufbau antiker Truhen und Sarkophage betrachtet werden darf (Abb. 20). Diese Dachkonstruktion, wie auch die Verzierung durch Schnitzen hat man im übrigen vielfach den Miniaturtruhen, den Kästchen und Kassetten, überlassen; an die Stelle der Schnitzerei trat bei den großen Möbeln vielmehr häufig ein anderes Ziermittel, das zugleich einen sehr praktischen Zweck hatte: der schmiedeeiserne Beschlag. Sicherlich wurde er zuerst aus Sicherheitsgründen in Form breiter Bänder

angebracht, die, nach und nach kunstvoller ausgestaltet, zuletzt das ganze Holzwerk mit reicher Ornamentik überzogen. Die hervor-

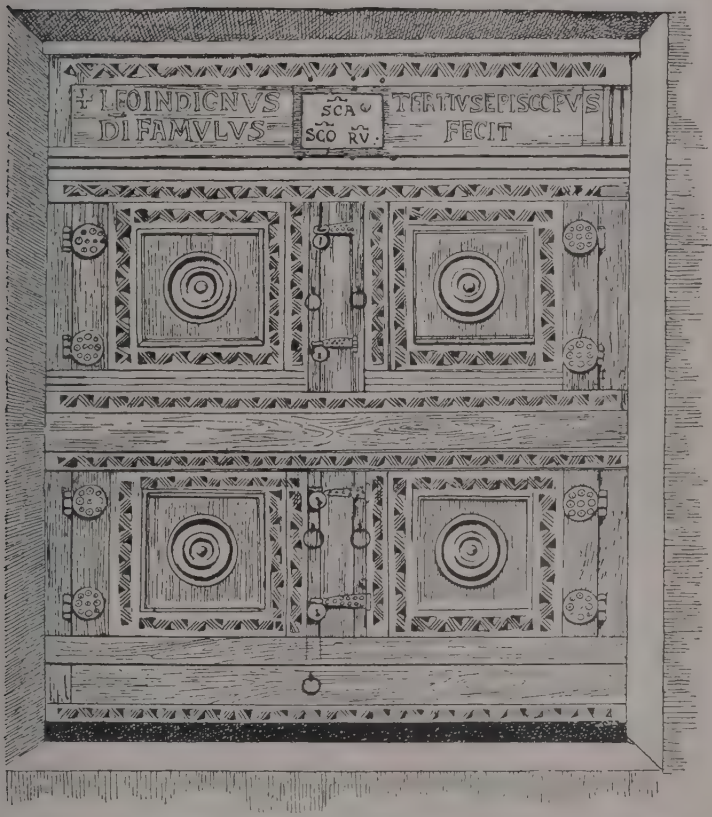


Abb. 22. Schatzschrein Leos III. (795—816). Rom, Kapelle Sancta Sanctorum. (Nach Grisar.)

ragendsten Arbeiten dieser Art sind aus den Schulen derselben Künstler hervorgegangen, die die prachtvollen schmiedeeisernen Beschläge an den Türen der französischen, flandrischen und eng-

lischen Kathedralen (Notre-Dame in Paris, Kathedrale in Sens, St. Jacques in Lüttich, Kathedrale in Chester usw.) geschaffen haben. Eins der glänzendsten Beispiele ist in Abb. 21 wiedergegeben. Schlichtere Beschläge kommen vor auf Truhen der verschiedensten Länder; das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine solche aus Herford in Westfalen, bei der die schwere Benagelung der geraden und kreisrunden Bänder zum besonderen Schmuckmotiv geworden ist; im Rheinland sind spätere Exemplare erhalten, bei denen die Umwandlung der romanischen Rundkurven in straffere, dem gotischen Formgefühl entsprechende Bildungen zu beobachten ist, und auch der Norden hat derartige Arbeiten vielfach hervorgebracht.

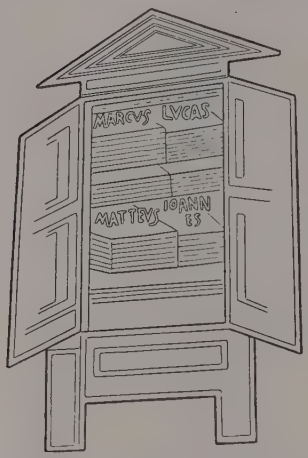


Abb. 23. Bibliothekschrank nach einem Mosaik des 5. Jahrh. im Grabmal der Galla Placidia zu Ravenna.

Vor wenigen Jahren erst ist durch die Öffnung der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom das einzige erhaltene Schrankmöbel des frühen Mittelalters bekannt geworden. Das ist der von Leo III. (795—816) zur Aufbewahrung kostbarster Reliquien in diese Kapelle gestiftete Schatzschrein (Abb. 22). Das etwa 1 m hohe, aus Zypressenholz gearbeitete Möbel ist vollkommen intakt erhalten. Seine Vorderwand zeigt in zwei Etagen je zwei rechteckige Türen, darüber ein hohes Gesims mit der Widmungsinschrift. Alle Querleisten sind mit einem geschnitzten Zickzackband verziert, das sich auch als Umrahmung der Türen wiederholt. Die inneren, quadratischen Felder sind mit einem diskusartigen, aus zwei Ringen und rundem Mittelbuckel bestehenden Ornament geschmückt. Leider ist weder aus der Abbildung noch aus der einzigen existieren-

den Beschreibung von H. Grisar die genaue Konstruktion dieser Türen zu erkennen; man darf aber wohl sicher annehmen, daß sie aus Rahmen und Füllung zusammengebaut sind, wie das z. B. auch von frühmittelalterlichen, geschnitzten Kirchentüren (in S. Ambrogio zu Mailand u. a.) bekannt ist. Auch der auf einem Mosaik des 5. Jahrhunderts (im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna) abgebildete Bibliothekschrank, der unter einer flachen Giebelbekrönung zwei hohe Flügeltüren besitzt, scheint in diesen Türen zwei übereinanderliegende Füllungen aufzuweisen (Abb. 23; nach De Beylié, L'Habitation byzantine, Paris 1902, S. 193). Vier Füllungen zeigen auch die Türen des ähnlich gestalteten Schrankes auf einer Miniatur des Codex amiatinus in Oxford von 716.[1] Wie einige erhaltene Holzsarkophage aus der Krim beweisen, war die Arbeit mit Rahmenwerk und Füllung den antiken Tischlern geläufig; sicherlich ist sie von den byzantinischen Möbelschreinern übernommen worden. Durch das gerade in Byzanz sehr beliebte Diskusmotiv wird auch für den Schrank Leos III. eine byzantinische Beeinflussung sehr wahrscheinlich gemacht.

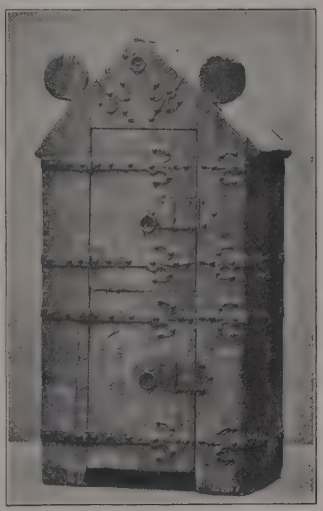


Abb. 24. Schrank mit Satteldach und Eisenbeschlag. Um 1300. Burg Kreuzenstein. (Nach J. v. Falke.)

Man muß einen Sprung von fast einem halben Jahrtausend machen, um weiteren erhaltenen Schränken zu begegnen. Und

[1] Abbildung bei Meyer und Graul, Tafeln zur Gesch. der Möbelformen, Serie VI—VII, Text S. 13.

zwar sind alle diese späteren Möbel nördlich der Alpen entstanden. Die Kenntnis der eigentlichen Schreinerarbeit, d. h. das Auflösen der Flächen in Rahmen und Füllung ist in diesen Ländern nie bekannt gewesen oder sehr zeitig wieder verloren gegangen, denn die Konstruktion der Schränke besteht durchgängig in derselben kunstlosen Zusammenfügung voller Bretter wie bei den Truhen. Ein dem Grafen Wilczek gehörender Schrank auf Burg Kreuzenstein (Abb. 24) zeigt diese Konstruktion in voller Klarheit. Zwei, ursprünglich wohl drei, ohne jede Trennung übereinandergesetzte Türflügel hängen zwischen zwei sehr breiten senkrechten Bohlen, die zugleich die Füße des Möbels bilden. Der obere Abschluß hat die Gestalt eines schlichten Satteldaches. Die Form der eisernen Bänder sowie die leicht eingeritzten Ornamente auf den beiden seitlich am Giebel angebrachten Zierscheiben zeigen eine große Verwandtschaft dieses aus Überlingen stammenden Möbels mit einer Gattung niederrheinischer

Abb. 25. Romanischer Schrank mit Eisenbeschlag. Burg Kreuzenstein. (Nach J. v. Falke.)

Abb. 26.
Romanischer Kirchenschrank aus Aardal. Bergen (Norwegen), Museum.

Truhen, die ganz dieselben Merkmale besitzen. (Vgl. O. von Falke, Niederrheinische Möbel mit Eisenbeschlag, in „Kunst und Kunsthandwerk", Jahrg. 1907, S. 481 ff.) Die betreffenden Bauerntruhen, von denen einige wieder mit den reichbeschlagenen französischen Truhen (Abb. 21) nahe Berührungspunkte aufweisen,

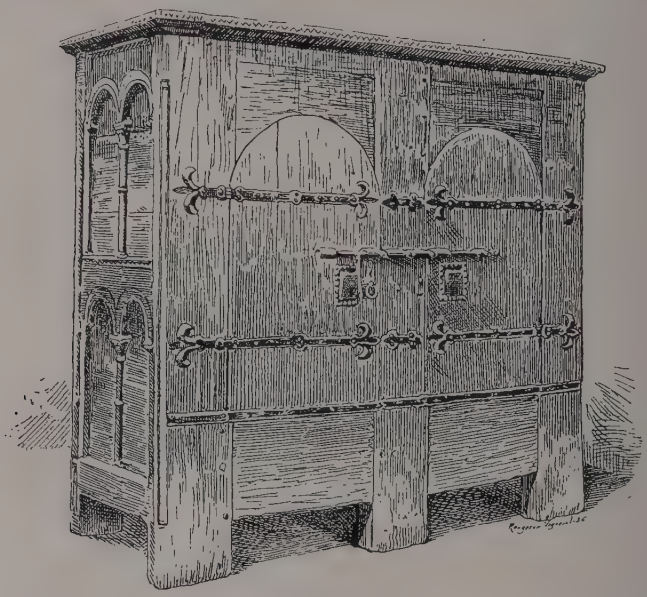


Abb. 27.
Sakristeischrank in der Kirche von Obazine. 13. Jahrh. (Nach Molinier.)

gehören zwar durchweg bereits dem 14. und 15. Jahrhundert an, haben aber, ebenso wie der Schrank des Grafen Wilczek, die romanische Konstruktion und Formgebung treu bewahrt. (Ähnliche Arbeiten sind auch aus dem Elsaß bekannt.) Älter noch mag ein ebenfalls auf Burg Kreuzenstein stehender Schrank sein, der, ganz ähnlich im Aufbau, nur eine einzige große durchgehende Tür mit einer kleinen rundbogig abgeschlossenen Luke darüber besitzt

(Abb. 25). Wie verbreitet die Form des hohen Schrankes mit dem steilen Satteldach im 13. und 14. Jahrhundert war, beweist ein mit romanischen Halbsäulen und Rundbogen versehener Sakristeischrank im Museum von Bergen in Norwegen (Abb. 26), sowie ein drittes kleines Möbel der Sammlung des Grafen Wilczek, das bereits durchbrochene Rosetten und Maßwerk gotischen Charakters besitzt.

Letzthin sind noch mehrere sehr interessante Stücke vom gleichen Schilderhaustyp veröffentlicht worden, die sich ebenfalls auf Burg Kreuzenstein und im Innsbrucker Museum für Volkskunst und Gewerbe befinden und sämtlich aus Tirol stammen.[1] Einige von ihnen zeigen rundbogige Schmuckmotive rein romanischen Charakters, während andere durch Beschlagform oder Schnitzerei ihre Zugehörigkeit zum spätgotischen Stil beweisen.

Schon bei einigen romanischen Sitzmöbeln war das Auftreten des der Architektur entlehnten Rundbogens bemerkt worden; außer bei dem norwegischen und den angeführten tirolischen Schränken kehrt er wieder bei einem Sakristeischrank in der Kirche zu Obazine (Frankreich), dessen Seitenwände mit doppelten Blendarkaden geschmückt sind (Abb. 27). Die durch drei kräftige Pfosten gegliederte Vorderseite öffnet sich in zwei rundbogigen Türen. Spuren von roter Farbe lassen auf einstige Bemalung schließen. Überhaupt scheint die farbige Behandlung der Holzmöbel — auch der Faltstuhl in Kloster Nonnberg (Abb. 13) ist in seinen Holzteilen rot bemalt — in romanischer Zeit üblich gewesen zu sein. Beispiele derartiger Bemalung sind weiter ein großer, zweigeschossiger Schrank in der Kathedrale von Bayeux (abgeb. bei Viollet-Le-Duc, Dictionnaire raisonné du Mobilier français, Bd. I S. 7), sowie ein zweiflügeliger Schrank in Halberstadt. Das Rezept für den Malgrund (Käseleim sowie Leder- oder Leinenbezug) ist bereits in der um 1100 geschriebenen „Schedula

[1] Alfred von Walcher-Molthein, „Mittelalterliche Giebelschränke aus den österreichischen Alpen", in „Kunst und Kunsthandwerk", Jahrg. 1914, Heft 1.

diversarum artium“ des westfälischen Mönches Theophilus (Rogkerus von Helmershausen[1]) angegeben.

Alle bisher angeführten Arbeiten gehören jedenfalls ursprünglich dem kirchlichen Mobiliar an. Stücke des weltlichen, privaten Hausrats haben sich nicht erhalten; man darf jedoch annehmen, daß sie sich von den kirchlichen Möbeln in der Konstruktion kaum unterschieden haben. Einen geringen Ersatz dafür bieten die mehrfach erhaltenen Holzkästchen, die entweder mit flachem oder in

Abb. 28. Kasten mit Schnitzerei und Holzmosaik der Münsterkirche zu Essen. Um 1200. (Nach Humann.)

der Art byzantinischer Elfenbeinkästen mit einem dachförmigen Deckel versehen sind und gewöhnlich reiche Flachschnitzerei mit den üblichen romanischen Motiven (Bandranken, Tiere, Ritter, Tänzerinnen usw.) aufweisen. Selten besitzen sie, wie ein Stück der Sammlung Wilczek, runde Pfosten mit drechselartigen Profilen.[2]

Auf diese kleinen Arbeiten, denen noch eine Sparbüchse im

---

[1] In den „Quellenschriften für Kunstgeschichte“ (Wien 1874), Bd. 7 Buch I Kap. 17 ff.

[2] Abbildung bei J. von Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar, Wien 1894. Taf. 23, 3.

Bayerischen Nationalmuseum in München u. a. ähnliche Dinge angeschlossen werden könnten, kann hier jedoch nicht weiter eingegangen werden. Nur ein Kästchen verdient besondere Erwähnung wegen seiner interessanten technischen und konstruktiven Behandlung. Das ist ein im Schatz der Münsterkirche zu Essen aufbewahrter kleiner Lindenholzkasten (Abb. 28), bei dem sich rings um die geschnitzten und auf Kreidegrund farbig bemalten und vergoldeten Ornamentfelder furnierte Bänder aus Holzmosaik hinziehen. Das Furnieren wurde bereits im Altertum geübt und ist im 15. Jahrhundert im Süden wie im Norden wieder in Aufnahme gekommen; das einzigartige, etwa um 1200 entstandene Stück in Essen mag seine Technik orientalischen Vorbildern entlehnt haben. Weiter aber ist die Konstruktion des Kastens lehrreich. Genau wie bei den Truhen und Schränken stoßen die vier Seitenbretter des Unterteils stumpf aneinander, werden in diesem Falle aber nicht durch Holzzapfen, sondern lediglich durch die metallenen Beschläge verbunden. Beim Deckel aber ist man einer besonderen Zusammenfügung einzelner Stücke dadurch aus dem Wege gegangen, daß man überhaupt auf eine Tischlerkonstruktion verzichtet und vielmehr den ganzen Deckel aus einem einzigen dicken Holzbrett herausgeschnitten hat.

Die Bemalung und Vergoldung auf Kreidegrund wird man auch für die meisten ähnlichen, ursprünglich durchweg wohl als Schmucktruhen dienenden Miniaturmöbel annehmen dürfen.

II. Gotik.

Frühzeit (bis gegen 1400).

Von den Möbeln aus der Frühzeit der Gotik, bis gegen 1400 heran, wissen wir nicht viel mehr als von denen der vorhergehenden Jahrhunderte. Bei den gewöhnlichen Arbeiten, besonders bei den schlichten Sitzmöbeln, ist eine zeitliche Unterscheidung zwischen früh- und spätgotisch unmöglich, solange nicht ein festausgeprägtes Ornament ein sicheres Kriterium darbietet. Und das ist nur selten der Fall. Die Kastenmöbel, deren größere Wandungsflächen Raum genug bieten für Anbringung von Schnitzwerk, lassen weit besser die Stilabwandlungen von Stufe zu Stufe erkennen.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts beginnt eine neue Formenwelt in der Dekoration der Möbel sich zu zeigen, herübergenommen von den Formgedanken der kirchlichen Baukunst, die den als letzten Ausläufer der antiken Kunst sich charakterisierenden romanischen Stil verdrängten und die man als die Formen des „gotischen" Stils zu bezeichnen pflegt. Das kirchliche Element in der Kunst blieb wie bisher tonangebend; die glänzendsten Holzarbeiten dieser Zeit, die reich geschnitzten Chorgestühle, zeigen in ihrer aus schweren Bohlen herausgemeißelten, stark plastischen Dekoration fast durchweg den Charakter der an der Außen- und Innenarchitektur der Kathedralen geschulten Steinmetzarbeit.

Das Wenige, was aus der Frühzeit an Schränken und Truhen erhalten ist, weist die neue Ornamentik in dürftigerer Abschwächung auf, hält sich dagegen in der Konstruktion vollkommen an die Vorgänger aus romanischer Zeit. Erst der Spätgotik, d. h. dem 15. Jahrhundert, blieb es vorbehalten, eine durchgreifende konstruktive Neuerung einzuführen, die in dem Aufbau der Möbel aus Rahmenwerk und Füllungen besteht. Die Vorbedingung dazu

war die etwa um 1320 erfolgte Erfindung der Sägemühle, die es ermöglichte, an Stelle der schweren, gespaltenen Bohlen dünne Bretter zu benutzen. Die Festigkeit des Möbels bleibt dabei trotz der größeren Leichtigkeit und Dünnwandigkeit dieselbe, und zugleich wirkt man dem durch Temperatureinflüsse usw. bewirkten „Arbeiten", dem Schwinden und Sichausdehnen des Holzes entgegen, indem man das breite Füllungsbrett in einen Rahmen von ineinandergezapften schmalen Leisten so einlegt, daß es in deren Nuten noch genügenden Spielraum zur Bewegung hat. Natürlich kommt ein derartiger konstruktiver Aufbau aber auch der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit des Möbels zugute.

Abb. 29. Sakristeischrank, Ende 13. Jahrh. Wernigerode, Sylvesterkirche.

Aber, wie gesagt, vor 1400 hat man bei der Herstellung der Möbel von dieser neuen Schreinerkonstruktion noch keinen Gebrauch gemacht, und selbst nachher ist man in vielen Gegenden beim Aufbau der Schränke noch lange der alten Zimmer-

mannskonstruktion treu geblieben. Und die Truhen zeigen sich noch konservativer.

Fast alle erhaltenen Möbel der Frühgotik stammen aus kirchlichem Besitz.

Abb. 30. Sakristeischrank im Dom zu Brandenburg a. H. Um 1300.

Die Fortsetzung der auf Seite 32 besprochenen romanischen Schränke mit Satteldach bildet eine Gruppe von Sakristeischränken, die für den nördlichen und östlichen Abhang des Harzes um die Wende des 13. Jahrhunderts typisch ist. Das besterhaltene Exemplar bewahrt die Sylvesterkirche in Wernigerode (Abb. 29); außerdem sind mehrere andere besonders in den Kirchen von Halberstadt erhalten. Der Aufbau ist der alte: zwei Türen übereinander, darüber eine teils rundbogig, teils schon spitzbogig geschlossene Luke, die den Raum unter dem Satteldach zugänglich

macht. Der Schnitzdekor beschränkt sich meist auf diese obere Bekrönung — in den Drachen und Ranken lebt noch das volle romanische Formgefühl — und auf die Schlagleiste, bei der mehrfach schon leise die gotische Formsprache zu Worte kommt; bei

Abb. 31. Bemalter Schrank in der Kathedrale von Noyon. 1. Hälfte 14. Jahrh. (Nach Roe.)

einigen Exemplaren weisen auch die seitlichen Bohlen steigendes Rankenornament auf. Schlichte eiserne Bänder mit Rosettenköpfen bilden den einzigen Schmuck der Türen.[1]

[1] Ein schlichteres, nur mit ausgestochenen Rosetten und Eisenbändern verziertes Exemplar befindet sich im Leibnizhaus zu Hannover. Abbildung bei Meyer & Graul, Tafeln zur Gesch. der Möbelformen, Serie VI, Textband, Abb. 7 und 8. — Die Rekonstruktion des Unterbaues ist sicher falsch.

Eine sehr reiche Ausbildung des schmiedeeisernen Beschlages zeigt der in einer einzigen großen Flügeltür sich öffnende Schrank aus Schulpforta im Berliner Kunstgewerbe-Museum, der überdies zur Hälfte in eine Mauernische eingebaut gewesen ist. Ein schlichterer, eisenbeschlagener Wandschrank, sowie mehrere andere sehr interessante gotische Möbel von abweichendem Typus sind kürzlich aus Lübecker Kirchen und Klöstern in das dortige Museum gekommen.[1] Derartige „Wandschränke" werden uns später noch begegnen (S. 48).

Abb. 32. Gotische Truhe aus der Kirche von Emersleben, Kreis Halberstadt. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Ähnlich, wie es bei der gotischen Privatarchitektur der Fall gewesen ist, findet man bei einigen anderen Sakristeischränken die voll ausgebildeten gotischen Architekturmotive der Fialen, Krabben, Kreuzblumen usw. lediglich auf das Dach beschränkt. So bei dem dreiteiligen, etwa um 1300 entstandenen Schrank im Dom zu Brandenburg a. H. (Abb. 30), dessen schlichter, nur aus Bohlentüren bestehender Unterbau allein mit kräftigen Eisenbändern geschmückt ist, sowie bei dem etwa 50 Jahre jüngeren, an die Gestalt der Reliquienschreine erinnernden, in lebhaften Farben bemalten Schrank in Noyon (Abb. 31), der sich als direkter

[1] Vgl. Jahrbuch des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck, 1913.

Nachfolger des bereits erwähnten Schrankes von Bayeux darstellt. — Das sind die einzigen Zeugen der frühgotischen Schrankmöbelkunst, die wohl auch einen Rückschluß auf die in jener Zeit noch sehr wenig entwickelte Wohnungsausstattung zulassen.

Etwas besser steht es um unsere Kenntnis der Truhen, von denen eine leidliche Anzahl erhalten ist.

Erwähnt wurden bereits die aus romanischer Zeit mit geringen Varianten in die Gotik herübergenommenen rheinischen Truhen mit

Abb. 33.
Französische Truhe, 14. Jahrh. Burg Kreuzenstein. (Nach J. v. Falke.)

Eisenbeschlag (S. 34), sowie eine niederdeutsche, reich geschnitzte Spielart mit Tierfiguren in Kreisen (S. 26). Ein bereits völlig ins Gotische übersetztes Beispiel zeigt Abb. 32; weitere Exemplare dieser sehr konservativen Spielart in Wernigerode, Braunschweig, Hannover, Lüneburg, Schleswig-Holstein und Dänemark beweisen ihre gemeinsame niedersächsische Heimat.[1] Wie bei diesen, bleibt auch zunächst bei allen anderen — landschaftlich weit getrennten — Truhen die

[1] Vgl. Kurt Freyer, „Über gotische Truhen in Norddeutschland", in Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1915, S. 400 ff.

Konstruktion dieselbe: an den Ecken vier aufrechtstehende, dicke Bohlen, die zugleich als Füße dienen, und zwischen sie hineingespannt die aus einem oder mehreren Brettern bestehenden Wände.

Das Hauptornament der Truhen, das in Frankreich und Deutschland ebenso wie in England, Dänemark, Italien und Spanien herrschte, und analog den jeweiligen Wandlungen des Stilgefühls bis ins 15. Jahrhundert hinein entwickelt wurde, sind aneinander-

Abb. 34. Frühgotische Truhe. Um 1400. Kopenhagen, Nationalmuseum.

gereihte Spitzbogen mit mehr oder weniger hoch hinaufgeführten Wimpergen und Fialen. Entweder werden die Bogennischen durch Maßwerk ausgefüllt, oder durch vegetabilische oder figürliche Motive (kämpfende Ritter u. a., Abb. 33). Die senkrechten Eckbretter weisen gewöhnlich eine tiefer herabreichende, zusammenhängende Darstellung auf (Abb. 34). Eine Ausnahme macht die ansehnliche Gruppe englischer Kirchentruhen,[1] deren Eckbohlen wegen der herumgelegten Eisenbänder fast durchgehend in einzelne

[1] Vgl. Fred Roe, Ancient Coffers and Cupboards, London 1902.

Felder zerlegt sind. Bildmäßige, die ganze Schauseite einnehmende Darstellungen sind sehr selten; die Hauptvertreter dieser Gattung

Abb. 35. St. Georgstruhe, 15. Jahrh. Ypern, Kathedrale. (Nach Roe.)

sind die jedenfalls in Flandern hergestellten sog. St. Georgstruhen, auf denen die Drachenkampflegende in ausführlicher Schilderung eingeschnitzt ist (Abb. 35). — Die vielfach übliche Konstruktion der

Abb. 36. Lüneburger Truhe, Ende 15. Jahrh. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. (Nach Brinckmann.)

Schmalseiten aus gekreuzten Bohlen ist ebenso aus der in Abb. 36 wiedergegebenen, aus dem Lüneburgischen stammenden Truhe ersichtlich, die aber schon dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört.

Spätzeit (15. Jahrhundert).

Aus der Zeit der Spätgotik, d. h. rund dem 15. Jahrhundert, ist eine beträchtliche Anzahl von Möbeln auf uns gekommen. Das hängt zusammen mit dem gewaltigen Fortschritt der bürgerlichen Kultur, die sich nunmehr eine Gleichberechtigung neben der bisher das Kunstschaffen fast ganz für ihre eigenen Zwecke absorbierenden Kirche errungen hatte. Künstler und Kunsthandwerker, in romanischer Zeit fast ausschließlich dem geistlichen Stande angehörig, gehen jetzt, da das Schwergewicht der kulturellen Macht den Städten zugefallen war, aus dem Bürgerstande hervor. Und nun erst beginnt, neben der kirchlichen Kunst, die „Kunst im Hause" sich voll zu entwickeln. Zugleich macht sich — ganz natürlich — eine viel stärkere geographische Verschiedenheit in den Schöpfungen des Kunsthandwerks bemerkbar. Beim Mobiliar läßt sich das besonders in den sehr stark divergierenden Möbeltypen der einzelnen Länder und Landschaften, sowie in der verschiedenen Bevorzugung gewisser Ornamentmotive erkennen. Hinzu kommt als äußerliches, aber sehr kennzeichnendes Merkmal die Vorliebe der verschiedenen Landstriche für bestimmte Holzsorten. Die nördlichen Länder, d. h. hauptsächlich Nordfrankreich, die Niederlande, Niederdeutschland, sowie die von diesen Gebieten kulturell abhängenden Nordreiche England, Dänemark und Skandinavien, verwenden zum Möbelbau fast ausschließlich das schwere, harte Eichenholz, während Süddeutschland mit Einschluß der Alpenländer das langfaserige, weiche Holz der Nadelbäume (Fichte, Lärche, Zirbelkiefer usw.) bevorzugt. Die italienischen Möbel dagegen sind fast durchweg aus Nußholz hergestellt, das allerdings auch in Frankreich, besonders bei einigen Truhengattungen, angetroffen wird.

In der Konstruktion wird jetzt der schreinermäßige Aufbau der Möbel aus Rahmenwerk und Füllbrettern herrschend, ohne jedoch die alte Zimmermannskonstruktion mit ihren ungegliederten Brettwänden völlig zu verdrängen. In England wie auch in gewissen Gegenden Deutschlands (z. B. Westfalen) und Frankreichs

sind beide Arten noch lange nebeneinander hergegangen, sowohl bei Schränken, wie hauptsächlich bei Truhen.

Die durch enge Anlehnung an kirchliche Architektur hervorgerufenen Dachbildungen an den Schränken des 13. und 14. Jahrhunderts kommen in Wegfall; überhaupt geht man jetzt, da es sich um ausgesprochen bürgerliche Hausmöbel handelt, den reinen Architekturformen nach Möglichkeit aus dem Wege. Der Charakter des „Kastenmöbels" wird beim Schranke mit größter Deutlichkeit gezeigt. Einzig das Ornament der Schnitzereien bewegt sich teil-

Abb. 37—40.
Gotische Füllungen, 15. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

weise weiter in den kirchlich-architektonischen Formen, hält sich hier aber im Rahmen spielender Abwandlung der gewohnten Flächenmotive des Maßwerkes (Abb. 37). Bei weitem überwiegend treten andere, neue Ornamentbildungen auf. Eine Schöpfung der niederländischen und rheinischen Kunsttischlerei ist das eigenartige, aus verschlungenen oder gekreuzten Hohlkehlen mit begleitenden Rundstäben bestehende Bandwerk, dessen Zwischenräume von pflanzlichen Formen oder Maßwerkmotiven ausgefüllt werden (Abb. 38). Das in der Spätgotik allgemein beliebte Pflanzenornament wird vom Möbelschnitzer ebenfalls sehr gern verwendet; der rheinischen, stark plastischen, oftmals durchbrochen gebildeten Spielart (Abb. 40) steht das breitere, flachgeschnitzte Laubwerk der

süddeutschen Möbel gegenüber (vgl. Abb. 57). In den vom Eichenholz beherrschten Ländern wurde endlich noch eine letzte Art der Flächendekoration ausgebildet, die sich verhältnismäßig sehr lange gehalten hat, da sie einen nicht so ausgesprochen gotischen Charakter hatte wie die übrigen Ornamente: das Faltwerk (Abb. 39). Diese oftmals an die Form von gerolltem Pergament erinnernde Bildung konnte erst entstehen, als man zur Rahmenkonstruktion der Möbel übergegangen war. Man wollte die Füllungen durch einfach mit dem Hobeleisen herzustellende Profilierungen aus Hohlkehlen beleben, war dann aber gezwungen, diese oben und unten zu „umstechen", da man sonst die Füllungen nicht in die Nut des Rahmenwerkes hätte einfalzen können. So ergaben sich von selbst gewisse Endprofile, die dann bei reicherer Bildung der Hohlkehlmotive mannigfach variiert wurden.

Die nördliche Spätgotik.

Wie schon die schilderhausartigen romanischen und frühgotischen Schränke wohl fast durchgehends Mauernischen ausgefüllt und geschlossen haben, so auch ein großer Teil der späteren Schrankmöbel. Besonders die vielteiligen niederdeutschen Eichenholzschränke, deren Verbreitungsgebiet von Lüneburg (im dortigen Rathaus stehen noch zwei solche Wandschränke an Ort und Stelle) über Schleswig-Holstein hin bis nach Dänemark nachzuweisen ist (Abb. 41). Der feste Rahmenverband der Vorderseite zeigt Füllungen von sehr verschiedenen Dimensionen und Formen. Die übliche Anordnung ist derart, daß zwischen den oben und unten sich öffnenden schmaleren Türpaaren eine breite, nach unten aufzuschlagende Klappe angebracht ist, die durch bewegliche Eisenstäbe in wagerechter Lage gehalten wird. Der Schmuck der Füllungen besteht meist in Faltwerk oder Maßwerk; hinzu kommt reicher, mit rotem oder blauem Papier unterlegter, durchbrochener Eisenbeschlag. Den oberen Abschluß bildet sehr häufig ein geschnitztes wagerechtes Stirnbrett; unter den Schrank sind an beiden Seiten Schlittenfüße gesetzt. Derartige „Schenkschyve" genannte Wandschränke sind in den

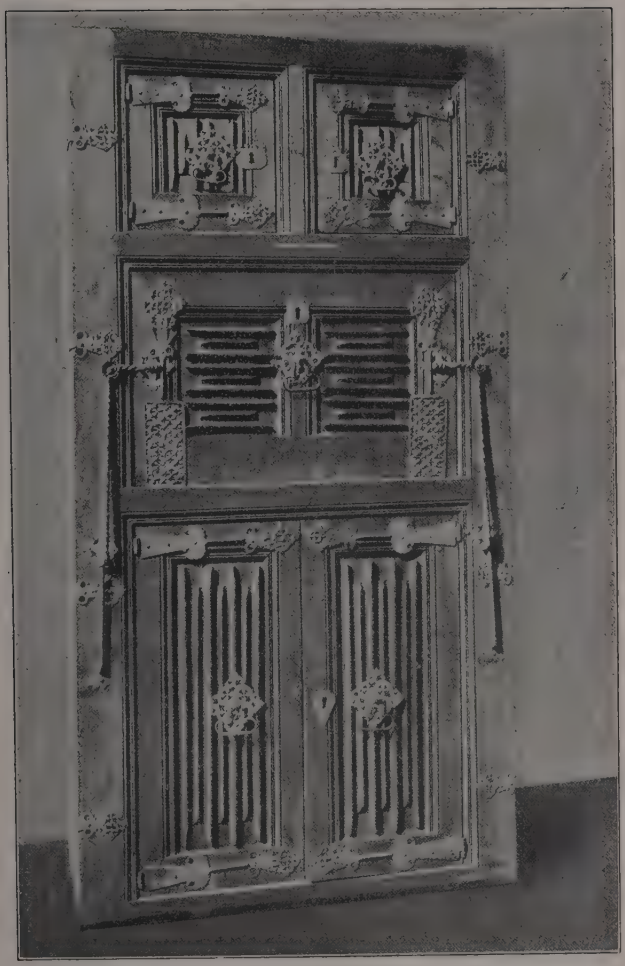


Abb. 41.
Lüneburger „Schenkschyve", um 1500. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Museen von Berlin, Hamburg[1] und Kopenhagen, besonders reichlich in denen von Flensburg und Kiel erhalten; die meisten gehören bereits der Zeit um 1500 oder noch später an, und der Aufbau ist

Abb. 42.
Spätgotischer Schrank aus Klockries. Flensburg, Kunstgewerbe-Museum.

vielfach sogar bis ins 17. Jahrhundert unverändert übernommen.

Eine mehr dem älteren romanischen Typus entsprechende Form

[1] Vgl. den Jahresbericht des Museums für 1906 S. 23 ff.

Abb. 43. Schrank von 1425 aus Hassbergen bei Osnabrück. Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe.

ist einer auf Niederdeutschland beschränkten Möbelgattung eigen, bei der die Mitte von zwei nur durch eine schmale Querleiste getrennte Bohlentüren eingenommen wird, während die Seiten mehrere schmale geschnitzte Füllungen aufweisen. Verschiedene Schränke

Abb. 44. Spätgotischer Schrank aus Nordfriesland, 16. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

im Flensburger Museum zeigen diese Art (Abb. 42). Ähnlich im Aufbau ist der durch seine reiche figürliche Schnitzerei und Bemalung hervorragende kleine westfälische Schrank von 1425 im Hamburgischen Museum (Abb. 43).

Daneben kommen auch weniger komplizierte Formen vor, wie z. B. der von der westschleswigschen Küste stammende Schrank

Abb. 45. Flandrischer Schrank, 15. Jahrh. Sammlung Figdor, Wien. (Nach J. v. Falke.)

des Berliner Kunstgewerbemuseums zeigt (Abb. 44). Sein über die beiden Schmalseiten hingezogenes, sehr kräftig profiliertes Kranzgesims beweist, daß der Schrank nicht mehr als Wandschrank, sondern freistehend gedacht war.

Diese Bildung dürfte zurückgehen auf einen in den Niederlanden herrschenden Schranktypus, der auch auf die französische und niederrheinische Möbeltischlerei einigen Einfluß ausgeübt hat. Das ist der breitere, freistehende, zweitürige Schrank mit mehreren

Abb. 46. Spätgotischer Schrank, Niederrhein oder Holland um 1500. Amsterdam, Rijksmuseum. (Mit starken Ergänzungen.)

über- und nebeneinander angeordneten Füllungen in jedem der beiden Flügel innerhalb eines glatten Rahmenwerks (Abb. 45).

Zwischen diesen beiden Arten steht ein westdeutscher, auch in den Niederlanden vertretener Schranktypus, der, freistehend wie der flandrische, durch die Auflösung der Schaufläche in verschieden

gestaltete kleine Türfüllungen mehr dem östlicheren, niederdeutschen Schranke sich nähert. Aber auch von diesem sind wieder viele Abweichungen zu konstatieren, deren hauptsächlichste im Fehlen der breiten Mittelklappe besteht. Die Stelle dieser Klappe nimmt ein sehr schmales, von zwei Schubladen gebildetes Mittel-

Abb. 47.
Rheinischer Stollenschrank, 15. Jahrh. Nürnberg, Germanisches Museum.

geschoß ein, das zwischen einem hohen Sockelgeschoß und einem niedrigen Obergeschoß liegt. Die typische Vertikalteilung zeigt oben eine schmale Hochfüllung zwischen zwei breiteren Türen, dann die beiden flachen Schubladen und unten eine große Mitteltür, flankiert von zwei schmäleren Feldern, die eine oder zwei kleinere Füllungen aufweisen (Abb. 46). Das umgebende Rahmenwerk ist reich profi-

liert oder auch mit vorgesetzten Fialen geschmückt. Die Hohlkehlen- und Stabverzierung der inneren Rahmenschrägung ist meist nicht rings um die Füllung geführt, gewöhnlich wird vielmehr die

Abb. 48. Stollenschrank, niederrheinisch, 2. Hälfte 15. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

untere Horizontale schlicht abgeschrägt, analog dem sog. Wasserschlag des gotischen Fensters. Dadurch wird eine gewisse tektonische Funktion des Rahmenwerks zum Ausdruck gebracht.

Diesem Möbel entspricht in gewisser Weise eine andere, in der Hauptsache auf das Rheinland, die Niederlande und Frankreich

beschränkte Gattung, die eine Mittelstellung zwischen Schrank und Truhe einnimmt: der Stollenschrank. Sein eigentlicher Körper besteht aus einem langgestreckten, truhenförmigen Kasten, der, auf sehr hohe Füße („Stollen“) gestellt, nun nicht mehr mit einem Deckel verschlossen werden konnte, sondern nach Art der Schränke mit Türen in der Vorderseite versehen werden mußte (Abb. 47). Eine Platte verbindet unten die Füße; sie diente ebenso wie die

Abb. 49. Spätgotischer Kredenztisch. England um 1500. Privatbesitz.

gewöhnlich mit einer Leinendecke bedeckte Oberplatte zum Aufstellen metallenen Schaugerätes. Der Stollenschrank war also eine Art Kredenz; auf zeitgenössischen Bildern sieht man ihn oftmals noch erhöht durch Stufenbauten, teilweise mit überhängendem Baldachin. (Die erhaltenen Prachtmöbel dieser Art — besonders in französischen Sammlungen — sind jedoch fast durchweg erst in neuerer Zeit zusammengebaut.) Vielfach sind unter dem Kasten noch Schubladen angebracht, wodurch das Möbel dem zuletzt besprochenen rheinischen Schrank sich verwandt zeigt. Eine Be-

Abb. 50. Niederländische Truhe mit Faltwerkfüllungen. Anfang 16. Jahrh. Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 51. Bett aus Schloß Villeneuve bei Issoire. Um 1500. Paris, Musée des arts décoratifs.

spannung der Rückseite der unteren Öffnung mit geschnitzten Füllbrettern war in Frankreich beliebter als am Rhein. Eine kompliziertere Abart kam in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf: die Vorderwand wurde durch Schrägstellung der beiden äußeren Füllungen erkerartig vorgebaut (Abb. 48). Die vorderen Stollen wurden dann häufig nicht bis unten herabgeführt, sondern dicht unter den Schubladen abgeschnitten.

Abb. 52. Französischer Lehnstuhl, 15. Jahrh. Sammlung Figdor, Wien.

Eine Verkürzung sämtlicher Stollen zeigt die niedrige, gleichzeitig als Tisch zu benutzende englische Kredenz (Abb. 49); noch truhenmäßiger ist der Eindruck der in Schleswig-Holstein vorkommenden Truhentische.[1]

Geometrisches und vegetabilisches Ornament ist bei allen diesen Schrankmöbeln die übliche Verzierung; nur selten trifft man, und stets auf einige wenige Füllungen beschränkt, figürliche Schnitzereien an. Dasselbe ist bei den spätgotischen Truhen der Fall. Eine Ausnahme macht eine Anzahl niederdeutscher Truhen, deren ungeteilte Vorderseite, analog den bereits (S. 45) genannten frühen

[1] Abbildung bei Lehnert a. a. O. Bd. I S. 395.

St. Georgstruhen, mit einer zusammenhängenden Darstellung (Wurzel Jesse u. a.) geschmückt ist. Selten sind in dieser Spätzeit Figuren unter Bogenstellungen. Die gewöhnliche Dekoration bleibt wie bisher das Aneinanderreihen von Spitzbogenarkaden mit Maßwerk. Derartige sehr reiche Beispiele sind besonders viel in Frankreich erhalten; aber auch Spanien und Italien haben an dieser Dekorationsart teilgenommen (vgl. S. 44). — Das Auflösen

Abb. 53. Truhenbank mit Klapplehne. Nordfrankreich um 1500. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

der Wände in Rahmen und Füllungen ist bei den Truhen viel weniger beliebt wie bei den Schränken. Eine schlichte niederländische Truhe mit Faltwerkfüllungen zeigt Abb. 50.

Die Betten der nördlichen Gotik schließen sich, was den Schmuck der Wände und der — nur bei sehr reichen Exemplaren vorkommenden — Baldachine anlangt, an die übliche Verzierungsart der Schrankmöbel an (Abb. 51).

Für die Sitzmöbel hat die Gotik wenig neue Typen geschaffen. Die gedrechselten drei- und vierbeinigen Schemel und Stühle bleiben

weiter im Gebrauch, ebenso die Faltstühle, die in dem ganzen Gebiet, von Italien bis England, nachzuweisen sind. In Frankreich und in den Niederlanden waren daneben nach Ausweis gemalter und erhaltener Exemplare beliebt thronartige hohe Lehnstühle mit Kastensitz (Abb. 52), die übrigens meist neben dem Bett standen und zugleich als — Zimmerklosett dienten; das vorherrschende Sitzmöbel aber war die Bank, die teils als Wandbank mit der Wandvertäfelung fest verbunden war, teils freistehend benutzt wurde. In den meisten Fällen war sie zugleich als Truhe eingerichtet. Ein besonderer Typus ist die durch viele zeitgenössische Bilder bekannte Kaminbank mit umlegbarer Rückenlehne, die dadurch von beiden Seiten benutzt werden konnte (Abb. 53).

Mit viel größerer Liebe hat sich die Gotik der Ausgestaltung des Tisches angenommen. Neben dem immer noch gebräuchlichen einfachsten Tisch, der aus einer über zwei schlichte Böcke gelegten Platte besteht, ist besonders die Form vorherrschend, bei der zwei durch ein Querholz verbundene Brettwände einen Kasten tragen, dessen meist verschiebbarer oder aufklappbarer Deckel zugleich die Tischplatte bildet. Dieser Zargenkasten wird bei reicheren Exemplaren auch noch nach unten durch ein schräg zugespitztes, von oben her zugängliches Behältnis verlängert. Eine Vergrößerung der Tischfläche wurde ermöglicht durch Verdoppelung der Platte; der Innenraum des Kastens war häufig mit vielen kleinen Fächern ausgestattet. Zum Schreiben und Lesen wurden meist besondere kleine Schrägpulte auf den Tisch gestellt.

Die südliche Spätgotik.

Abgesehen von der seltenen Form des aus vier schräggestellten, durch Querhölzer verbundenen Beinen mit daraufliegender Platte gebildeten Tisches ist der süddeutsche Tisch identisch mit der eben beschriebenen nördlichen Art. Nur durch das Nadelholzmaterial und die Flachschnittdekoration unterscheidet er sich von ihr. Als eins der schönsten Beispiele sei das Stück des Basler Historischen Museums abgebildet (Abb. 54). Auch die süddeutschen

Sitzmöbel weisen keinen grundsätzlich verschiedenen Typus auf. Anders dagegen verhält es sich mit den Truhen und Schränken. Wie schon erwähnt, wurde in Süddeutschland, zu dem hier auch das gesamte deutsche Alpengebiet zu rechnen ist, ausschließlich das

Abb. 54.
Spätgotischer Tisch. Schweiz, um 1500. Basel, Historisches Museum.

weiche langfaserige Holz der Nadelbäume zur Möbelschreinerei verwendet. Da aber diese Holzarten sich nicht für die plastische Schnitzerei eignen, trat hier folgerichtig eine andere Verzierungsart auf: die Flachschnitzerei mit ausgestochenem Grund. Auf dem glattgehobelten Brett bleibt das Ornament stehen, und die um-

gebenden Partien werden flach ausgehoben. Bemalung — kräftige dunkle Farben in dem rauhen Grund, lichtere auf der Oberfläche — verstärkt die Kontraste. Den Hauptanteil am Ornament hat die vielfach verschlungene, oft breitlappig gebildete spätgotische Ranke. Neben dem Flachschnitt hat zwar die in Süddeutschland durch die mannigfachen kirchlichen Aufgaben hochentwickelte Kunst des Schnitzers auch am Mobiliar ihre Fertigkeit in plastischer Arbeit

Abb. 55.
Süddeutsche Truhe mit Flachschnitzerei, 15. Jahrh. Linz, Museum.

gezeigt (vgl. Abb. 56); für die schlicht bürgerlichen Möbel aber war das flach ausgehobene Ornament die Regel (Abb. 55).

Der Bau der süddeutschen Truhe unterscheidet sich stark von der in Norddeutschland üblichen Art. Zwei lange und zwei kurze Bretter bilden den Kasten, durch schmale Leisten wird der Zusammenstoß an den Ecken verdeckt; der ebenso gebildete Deckel greift an den Seiten weit über. Statt der durch Verlängerung der seitlichen Bohlen gewonnenen Füße bei den nördlichen Truhen wird hier unter den Kasten ein vierseitiger, ebenfalls durch Flach-

schnitt verzierter selbständiger Sockel gesetzt, dessen Mittelstück meist schmaler gebildet ist (Abb. 55).

Abb. 56.
Spätgotischer Schrank. Bayern 1509. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Der typische süddeutsche Schrank erweist sich als ein aus zwei übereinandergesetzten Truhen gebautes Möbel (Abb. 56). Die untere Hälfte gleicht vollkommen der eben beschriebenen Truhe mit ihrem Unterbau; natürlich muß die Öffnung jetzt vorn, als

Tür, gebildet werden. Ein zweiter gleicher Kasten wird daraufgesetzt; dem Sockel entspricht oben ein kräftiges, meist zinnen-

Abb. 57.
Schrank aus Feldkirchen (Kärnten) 1539. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

bekröntes Gesims. Die Fuge zwischen beiden Truhen wird verdeckt durch ein reich dekoriertes Band, in dem gewöhnlich noch kleine Schubläden angebracht sind. Die beiden Hälften sind nicht, wie

Abb. 58. Tiroler Waschschrank, 15. Jahrh. Sammlung Figdor, Wien. (Nach J. v. Falke.)

beim norddeutschen Schrank mit seiner durchgehend festgefugten Rahmenkonstruktion, miteinander verbunden, sondern selbständig, abhebbar, was äußerlich durch die an den Seiten beider Geschosse angebrachten Eisengriffe zum Ausdruck kommt.

In stärkstem Gegensatz zu der Gepflogenheit bei den nördlichen Eichenholzschränken steht die Verteilung der Schnitzdekoration über die Schaufläche. Während dort das Ornament auf die Füllungen beschränkt blieb und das Rahmenwerk völlig glatt als rein struktives Gerüst behandelt wurde, ist es in Süddeutschland die Regel, gerade die Eckpfosten und die drei rahmenden Horizontalglieder (Sockel, Mittelleiste und Gesims) mit reichem Ornament auszustatten, dagegen die großen Flächen der Schranktüren ohne Schnitzerei zu lassen. Hier aber wird ein anderes Schmuckmotiv verwendet: das Bekleiden mit lebhaft gemasertem Holzfurnier, besonders mit dem der sehr beliebten ungarischen Esche. Auch tragen die zierlich geschmiedeten Schlüsselschilde und Griffe auf durch-

brochenen Unterlagen zur Belebung der Türflächen bei. Die Angelbänder, die beim romanischen Bohlenmöbel und beim Schrank der nördlichen Gotik eine große Rolle spielten, sind sehr

Abb. 59. Bett. Tirol, 15. Jahrh. Burg Kreuzenstein. (Nach J. v. Falke.)

zusammengeschrumpft, meist sogar ganz ins Innere des Schrankes verlegt. Sie haben keine wichtige konstruktive Funktion mehr zu erfüllen.

In seltenen Fällen nur wird auch die Füllung der Türflügel mit Flachschnitzerei bedeckt, wie etwa bei dem aus Feldkirchen in

Kärnten stammenden Schrank in Abb. 57, der ein doppelt so breites Gegenstück in der Sammlung Figdor in Wien hat. Die

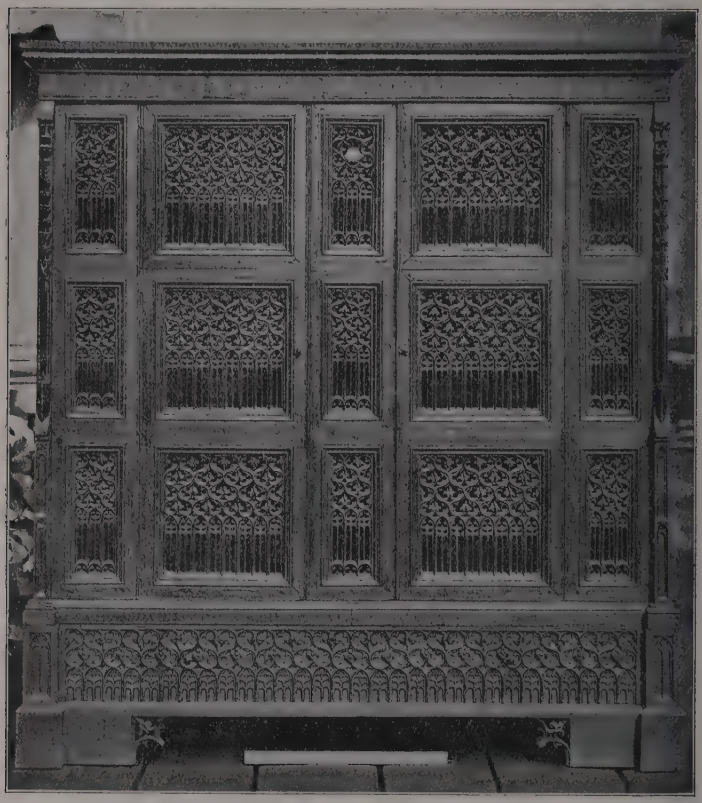


Abb. 60. Spätgotischer Schrank aus den österreichischen Alpenländern. 15. Jahrh. Privatbesitz.

Dekoration der Füllungen und der Mittelleiste ist hier genügend motiviert durch die Absicht, den reicheren Umrahmungen der unteren Schubladen das Gewicht zu halten. Die abweichende

Konstruktion der unteren Schrankhälfte hat ihren Grund darin, daß das Möbel als Sakristeischrank Raum zur Aufnahme der Paramente bieten mußte.

Die Schrankformen sind jedoch mit diesem zweigeschossigen,

Abb. 61. Venezianische Truhe, um 1500. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

durch die Wucht der Querglieder sehr breit wirkenden Typus nicht erschöpft. Ein Eingehen auf alle diese Formen ist hier unmöglich; hingewiesen sei nur noch auf ein dem Süden Deutschlands eigentümliches Möbel, den schmalen Waschschrank (Abb. 58), in dessen Mittelnische Wasserblase und Waschbecken angebracht waren. Meist sind diese zierlichen Schränke fest mit der Wandvertäfelung des Zimmers verbunden.

Die reicher ausgestalteten Betten besitzen in der Regel einen Baldachin über dem Kopfende oder einen über das ganze Lager herüberreichenden Überbau (Abb. 59), flach oder gewölbt, fast stets mit einem Zinnenkranz besetzt. Da nun auch das Fußende hochgeführt und ebenso wie das Kopfende fast ganz geschlossen gebildet wurde,

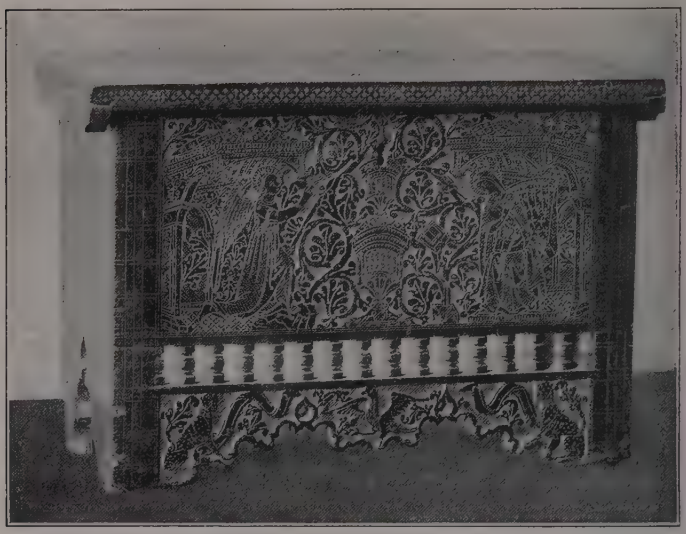


Abb. 62. Oberitalienische Truhe mit Punzenverzierung. Etschgebiet, 15. Jahrh. Sammlung Figdor, Wien.

da ferner die offenen Seiten mit dichten Vorhängen versehen wurden, so wirkte das gewaltige, zweischläfrige Bett wie ein riesiger Kasten.

Für den Totaleindruck des süddeutschen Zimmers war schließlich noch ausschlaggebend der oft zu mächtigen Dimensionen gesteigerte Kachelofen, aus grün- oder buntglasierten Kacheln zusammengesetzt. In Frankreich, England, den Niederlanden und großen Teilen von Norddeutschland hat er sich nicht einbürgern können; seine Stelle vertrat der auch für das italienische Zimmer typische Kamin.

Südtirol und das ihm stammverwandte Gebiet der oberitalienischen Terra ferma, das Hinterland von Venedig mit Padua und Verona, nehmen in der Möbeltischlerei eine besondere Stellung ein. Die Hauptverzierungsart dieser Gegenden ist ein sehr reiches, spätgotisches Maßwerk in den Füllungen sowie geometrische Einlagen verschiedenfarbiger Hölzer im Rahmenwerk. Einen stattlichen Schrank dieser Art, die übrigens auch wieder auf die deutschen Alpenländer zurückgewirkt hat, zeigt Abb. 60. Für die entsprechend gearbeiteten Truhen ist typisch die Auflösung der Vorderwand in vier intarsiaumrahmte quadratische Füllungen. Während die diesem Gebiet angehörenden Stücke stets den schweren Sockel mit den süddeutschen Truhen gemeinsam haben, fällt dieser bei einer ähnlichen, bis nach Toskana versprengten Gattung weg.

Sehr interessant ist die in Abb. 61 wiedergegebene Truhe. Die schmale Mittelfüllung zeigt das übliche südtirolische Maßwerk; die sternförmige Schnitzerei der beiden großen Füllungen weist auf die Ornamentik des Orients hin, und die Innenseite des Deckels endlich ist mit klar ausgebildetem, italienischem Frührenaissanceornament bemalt. Das Zusammentreffen aller dieser Motive beweist deutlich, daß das Möbel nur in Venedig entstanden sein kann; denn nur hier, in dem Stapelplatz der Levante, ist eine Vermischung dieser drei heterogenen Stilarten möglich.

Eine weitere norditalienische Spezialität des 15. Jahrhunderts waren Truhen und Kästen, die außen und vielfach auch im Innern (auf der Innenseite des Deckels und auf den kleinen ringsum angebrachten „Beitruhen") mit Flachschnitzerei verziert sind. Der ausgestochene Grund ist hier jedoch nicht wie beim süddeutschen Flachschnitt rauh belassen, sondern mit einem regelmäßigen, eingepunzten Muster bedeckt. Die ebenfalls durch gepunzte Innenzeichnung belebte Dekoration besteht in figurenreichen Aufzügen, in Allegorien usw., die meist von einem kräftigen Rankenwerk umgeben sind. Das reichste, auch mit einem geschnitzten Unterteil und zwischengesetzter Dockenreihe versehene Beispiel steht in der Sammlung Figdor (Abb. 62), die gewöhnlichen Stücke sind schlicht kastenförmig. Als Material ist ausschließlich Zedern- oder Nußholz

verwendet worden; das härtere Holz des Nußbaums ist auch sonst für fast alle italienischen Möbel typisch im Gegensatz zu dem süddeutschen und tirolischen Weichholz.

Aus Nußholzbrettern hergestellt sind auch die dem nördlichen Italien angehörenden kleinen Truhen, bei denen die Schnitzerei

Abb. 63. Kleine Truhe mit Intarsia. Südtirol um 1500. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

ersetzt ist durch eingelegte Bandornamente und einen sehr reichen, verzinnten Eisenbeschlag, der mit großen durchbrochenen Rosetten die Außenwände und die Innenseite des Deckels schmückt (Abb. 63). Im Gegensatz zu der deutschen Übung sind alle diese Beschläge in das Holz eingesenkt. Eine konstruktive Besonderheit dieser und der vorher erwähnten Flachschnitttruhen, die aber auch bei vielen gleichzeitigen französischen Nußholztruhen zu beobachten ist, besteht in dem sog. „Schwalbenschwanzverband", durch dessen dicht-

gestellte, ineinander eingreifende Zinken die Bretter der vier Wände fest verbunden sind. Spezialitäten, wie die eigenartigen, mit eingestochenem Flachornament und Punzendekor versehenen Stühle der Sammlung Figdor u. a., sind hier füglich zu übergehen. Die Hauptmenge der italienischen Möbel des 15. Jahrhunderts gehört bereits dem ausgesprochenen Formenkreis der Renaissance an.

III. Renaissance.

Die romanischen Länder.

In Italien hat sich die Gotik niemals so fest eingebürgert wie in den Ländern nördlich der Alpen. Als hier im 15. Jahrhundert die gotische Ornamentik ihre glänzendsten Triumphe feierte, hatte sich in Italien bereits der neue, wegen seiner an die Antike wieder anknüpfenden Tendenzen als Renaissance („Wiedergeburt") bezeichnete Stil voll ausgebildet.

Von den künstlerischen Forderungen der Renaissance zu dem Leserkreise dieses Buches weitläufig zu sprechen, erübrigt sich. Für unseren Spezialfall sei nur darauf hingewiesen, daß die Kunst des Mobiliars in der Renaissance sich eng an die Prinzipien der Architektur anschließt, danach strebt, die Flächen tektonisch zu gliedern, dem funktionell klar gestalteten Rahmenwerk eine ruhige, symmetrische Ornamentfüllung einzufügen. Im Gegensatz zum gotischen Möbel, dessen Rahmenwerk schlicht stabmäßig oder mit einem für Konstruktion und Richtung oft bedeutungslosen Ornament versehen war, treten jetzt strenge Teilungen in Pilaster, Gebälk usw. auf. In den Füllungen erscheint an Stelle der gotischen Ranken, des Faltwerks und der Maßwerkformen eine große Anzahl neuer Ornamente, die aus antikisierenden Ranken, Akanthusblättern, Fruchtkränzen, aus mannigfaltigen Grotteskenbildungen und vor allem aus figürlichen Elementen in strenger Symmetrie sich zusammensetzen. Die strenge Gesetzmäßigkeit des Aufbaues, gepaart mit einer starken Freude an zierlicher Dekoration, erreicht ihren Höhepunk gegen Ende des 15. Jahrhunderts. In der Zeit der Hochrenaissance treten unter dem Einfluß Michelangelos dann neue

Tendenzen hervor: die klaren, ruhigen Gliederungen und Flächen müssen dem Streben nach bewegten Formen und nach einem großen Gesamteindruck weichen; das fein detaillierte Pflanzen- und Grotteskenornament wird ersetzt durch schon barocker Wucht sich nähernde breite Formen, in denen neben Architekturelementen das Rollwerk und die Kartusche eine Hauptrolle spielen.

Wie das Äußere, so macht auch das Innere des italienischen Hauses einen ganz anderen Eindruck als das deutsche Haus. Die Behaglichkeit des niedrigen vertäfelten nordischen Raumes ist im Süden nicht zu finden. Klima und Lebensweise machen den Süd-

Abb. 64. Italienische Truhe mit vergoldeter Stuckauflage. 15. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

länder weit weniger vom Hause abhängig; in seinen steinernen Palästen strebt er nach Weiträumigkeit und Monumentalität.

Der Steincharakter der Wände bleibt gewahrt, nur ausnahmsweise werden sie mit Teppichen oder Ledertapeten bedeckt. Der Fußboden besteht aus Steinfliesen, die Decke wird aus kräftigen Balken oder aus reichgeschnitzten und bemalten Kassetten gebildet. Das Mobiliar, das zur Belebung dieser für unser Gefühl kahlen Räume dient, beschränkt sich auf wenige feststehende Typen; an den Wänden entlang aufgestellt, sollen die Möbel den Eindruck der Weiträumigkeit des Zimmers möglichst wenig beeinträchtigen. Eine so große Verschiedenartigkeit im Aufbau der Möbel, wie sie die einzelnen deutschen Landschaften im 15. Jahrhundert entwickelten,

kennt Italien nicht. Eine provinzielle Unterscheidung ist fast nur durch die Details der Dekoration möglich. Florenz, der Ausgangspunkt der Renaissancebewegung, blieb auch in der Möbelkunst tonangebend für das ganze Land; nur Venedig, das durch seine enge Verbindung mit dem Norden und dem Orient immer eine Sonderstellung einnahm, hat auch im Mobiliar mehrfach eine eigene Entwicklung durchgemacht.

Im folgenden sollen die wichtigsten Möbelformen Italiens im

Abb. 65. Brauttruhe der Herzogin Jacobaea von Bayern. Italien 1522. München, Bayrisches Nationalmuseum. — Die intarsierten Flächen täuschen geöffnete Gittertüren vor.

15. und 16. Jahrhundert einer kurzgefaßten, summarischen Charakterisierung unterzogen werden.[1]

Wie im Mittelalter blieb auch in der italienischen Renaissance das Hauptstück der Hauseinrichtung die Truhe (cassone). Kein Möbel ist mit größerer technischer und künstlerischer Mannigfaltigkeit ausgestattet worden. Ihre Grundform blieb im allgemeinen die alte schlichte Kastenform, gewöhnlich aber ist sie mehr in die Länge ge-

[1] Im übrigen sei verwiesen auf Bode, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance (Bd. VI der Monographien des Kunstgewerbes).

ogen wie ihre nordischen Geschwister. Vielfach ist sie niedrig, um ugleich als Sitz zu dienen; sonst besitzt sie einen kräftigen, feinprofi- erten Sockel, der sie gegen Feuchtigkeit usw. des Bodens schützen oll. Während in Deutschland zur Verzierung der Truhe fast aus- chließlich das Schnitzmesser herangezogen wurde, hat man in Italien ährend der Frührenaissance die verschiedensten Techniken zu ihrem chmuck angewandt. In der Frühzeit des 15. Jahrhunderts war es eben der Schablonenmalerei hauptsächlich ein kräftiger vergoldeter Reliefstuckdekor, der in Form von Textilornamenten, von figür- chen Darstellungen allegorischen und mythologischen Charakters ie Vorder- und Seitenwände bedeckte. Sehr häufig wurden — der Bestimmung des Möbels als Hochzeitstruhe entsprechend — die Wappen der Jungvermählten als Mittelpunkte der Ornamentik ngebracht. Im weiteren Verlaufe des 15. Jahrhunderts griff eine mmer stärkere architektonische Gestaltung Platz, die sich besonders lar in der feinen Profilierung der Gesimse und ihrer Ausschmückung nit Eierstab, Zahnschnitt und sonstigen Motiven der Baukunst eigt, häufig aber auch durch Pilasterstellungen zwischen den inzelnen Füllungen oder — wenn die Vorderseite als einheitliche Fläche behandelt ist — an den Ecken die vertikalen Tragefunktio- nen zum Ausdruck bringt (Abb. 64). Zur Belebung der großen Quer- üllungen wurde besonders gern die Kunst des Intarsiaarbeiters, ie an den monumentalen Aufgaben der Chorgestühle und anderer Kirchenmöbel zu glänzender Fertigkeit ausgebildet war, heran- ezogen (Abb. 65). Sehr beliebt waren perspektivische Städte- nsichten, Musikinstrumente u. a.; ähnliche Effekte wurden durch Einlagen heller Masse in das stets dunkelgetönte Nußholz erzielt. Die Prunkstücke der vornehmsten Häuser aber erhielten durch Gemälde von Künstlerhand ihren Schmuck; die bedeutendsten Maler der Renaissance haben derartige Truhenbilder gemalt. Leider ind die meisten dieser Gemälde ihres hervorragenden Kunstwertes vegen in späterer Zeit aus den Truhen herausgenommen; diese elbst sind dann entweder unbeachtet zugrunde gegangen oder mit latten Brettern ausgefüllt worden. Bereits im 15. Jahrhundert kam die Neigung auf, den Deckel, der bisher glatt oder leicht

gewölbt gebildet war, durch mehr oder weniger kräftige Erhöhungen den Deckeln antiker Sarkophage anzuähneln. Das 16. Jahrhundert ging vielfach einen Schritt weiter und gab der ganzen Truhe durch Ausladung und Schweifung des Körpers die Form des antiken Sarkophages. Gleichzeitig trat an die Stelle der Malerei und der flachen Intarsiaarbeit eine kräftige Reliefschnitzerei, die mit Ausnahme der Deckelfläche alle Teile der Truhe wirkungsvoll bedeckt.

Abb. 66. Römische Truhe mit Darstellungen nach der Antike. Um 1550. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Besonders betont werden die Ecken durch Halbfiguren, Sphinxe, Barbarengestalten, die den römischen Triumphbögen entnommen waren, sowie die geschweiften Vorderwände, die gewöhnlich in der Mitte eine schwere Wappenkartusche aufweisen, neben der in hohem Relief mythologische Darstellungen, oft in Anlehnung an die Meisterwerke der antiken Skulptur, oft auch nach Entwürfen der großen Maler der Hochrenaissance, sich hinziehen (Abb. 66). Viele dieser Truhen sind in Rom oder wenigstens für römische Patrizierfamilien entstanden; gearbeitet sind sie wohl fast durchweg von floren-

inischen Schnitzern. Die verhältnismäßig große Zahl der erhaltenen talienischen Renaissancetruhen läßt darauf schließen, daß sie als das notwendigste Stück des Hausrates angesehen wurden. Sie dienten zur Aufbewahrung aller Gebrauchsgegenstände, des Schmuckes und des Geldes nicht nur im Haus, wo sie ihren Platz rings an den Wänden des Zimmers hatten, sondern auch auf der Reise, wo sie die Stelle unserer heutigen Koffer in jeder Beziehung einnehmen. Eine nicht selten vorkommende Abart scheint sogar lediglich den

Abb. 67. Florentiner Bank (cassapanca), Mitte 16. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Funktionen des Reisekoffers entsprochen zu haben. Damit aber ist die Bestimmung der Truhe noch nicht erschöpft; vielfach wurde sie zugleich als Sitzbank oder, wenn sie hoch gebaut war, auch als Tisch benutzt. So hat sich denn auch, ähnlich wie bei der nordischen Truhenbank mit Klapplehne (s. S. 60), ein neuer Möbeltypus aus ihr entwickelt, die cassapanca (Abb. 67), die mit ihren Seiten- und Rückenlehnen als Vorläufer des erst weit später ausgebildeten Sofas anzusehen ist. Das als Truhe gebildete Unterteil steht regelmäßig auf einem breiten Sockel auf; die Dekoration aller Teile macht dieselbe Wandlung von flächenhafter (Intarsia-)Behand-

lung zu kräftiger Reliefschnitzerei durch wie die Truhe. Die cassapanca war ein spezifisch florentinisches Möbel, ebenso wie der aus ihr durch starke Erhöhung der Rücklehne entstandene Thron (Abb. 68), der über die Grenzen Toskanas hinaus keine Verbreitung

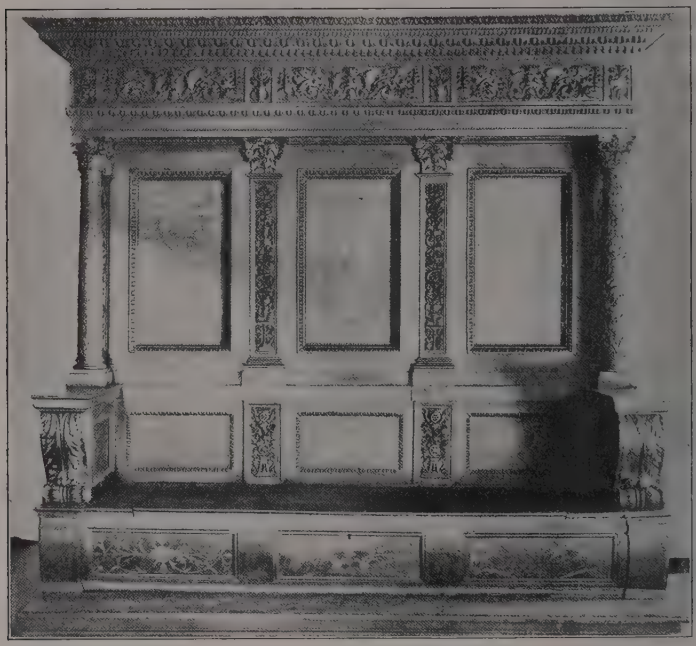


Abb. 68. Thron des Giuliano dei Medici. Anfang 16. Jahrh. (Die Intarsien modern.) Im Besitz des Fürsten Demidoff.

gefunden hat. Die Dimensionen seiner Rückwand forderten direkt heraus zu architektonischer Gliederung durch Halbsäulen oder Pilaster; das breite bekrönende Gesims erhielt im 15. Jahrhundert seinen Schmuck durch intarsierte Ornamente, in der Folgezeit durch Schnitzereien oder vergoldete Stuckornamente. Ein Analogon für diese weltlichen, nur dem Gebrauch des vornehmen Familienober-

hauptes vorbehaltenen Möbel bilden die Sitze der Bischöfe in den Kirchen und die Amtssitze in öffentlichen Gebäuden, wie etwa das berühmte Intarsiastuhlwerk im Cambio von Perugia.

Auch Oberitalien hat unter dem dominierenden Florentiner Einfluß zeitig den gotischen Charakter seines Hausmobiliars abgestreift. Nur Venedig, und in seinem Gefolge die Terra ferma, haben ver-

Abb. 69.
Florentiner Kredenz. Mitte 16. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

hältnismäßig lange die Vorliebe für die gotischen Formen bewahrt (vgl. S. 71) und sind erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ganz in die Renaissance eingeschwenkt. Die venezianischen Truhen dieser Zeit zeigen meist ein fein durchgearbeitetes, aber etwas eintöniges Stuckreliefornament, seltener breitere Bemalung; erst mit der Hochrenaissance kommt die kräftige figürliche Holzschnitzerei auch hier in Übung. Erwähnt seien hier noch die sog. Certosina-Arbeiten,

deren Name von ihrer angeblichen Herkunft aus der Gegend von Pavia, deren berühmteste Kunststätte die Certosa ist, hergeleitet wird; diese mit einem meist geometrischen Mosaikdekor aus bunten Knochenplatten belegten Möbel — in der Hauptsache Truhen und Stühle — sind jedoch mit viel größerer Wahrscheinlichkeit venezianischen Werkstätten zuzuschreiben, da die Technik ebenso wie viele Einzelheiten des Ornaments auf orientalische Vorbilder hinweisen, und gerade Venedig stets in engstem, künstlerischem Kontakt mit dem Orient gestanden hat.

Neben der Truhe treten alle anderen Möbelgattungen Italiens stark zurück. Eine eigentümliche Schöpfung der italienischen Renaissance, die fast nur in der Schweiz ähnliche Bildungen hervorgerufen hat, ist die Kredenz (Credenzone), ein Mittelding zwischen Truhe und Schrank (Abb. 69). Sie öffnet sich vorn in zwei Türen, über denen häufig noch Schubladen angeordnet sind, und dient, ähnlich wie der nordische Stollenschrank, als Prunkbüfett. Bei festlichen Gelegenheiten trug sie auf leinenbedeckten Holzgestellen die Prachtgeräte des Hauses. Die dem Zeitgeschmack folgende Dekoration ist fast stets streng architektonisch behandelt. Während sich dies halbhohe Möbel in ganz Italien (eine oft überladen ornamentierte Variante besitzt Ligurien) großer Beliebtheit erfreut hat, sind zweigeschossige Schränke, die in Deutschland die Regel bilden, sehr selten und in der Hauptsache auf Florenz und Genua beschränkt geblieben. Das die vier Türflügel umfassende Rahmenwerk ist bei den Stücken der besten Zeit schlicht und in Architekturformen gehalten (Abb. 70). Die Türfüllungen selbst sind glatt oder mit Rosetten geschmückt. Eine durch die im 15. Jahrhundert allgemeiner verbreitete Kunst des Schreibens hervorgerufene Abart dieses Typus ist der Schreibschrank, dessen Besonderheit darin besteht, daß sein Oberteil statt der zwei Türflügel eine nach unten herabzuklappende Platte besitzt, hinter der eine Anzahl kleiner Schubfächer zur Aufnahme der Schreibutensilien und Briefschaften angebracht sind. Mehrfach findet sich bei ihnen Certosinamosaik; bei den schönsten Exemplaren beschränkt sich der Dekor auf sparsam vergoldete Rahmenornamente (Abb. 71), während die reich

Abb. 70. Florentiner Schrank um 1560. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

figürlich behandelten Schreibschränke der Spätrenaissance mehr wirkungsvoll als künstlerisch reif erscheinen.

Die Gestalt und Dekoration des italienischen Bettes wird uns ausschließlich durch Darstellungen auf gleichzeitigen Gemälden vermittelt. Es bestand aus vier Kastenseiten, vor denen eine hohe, wohl auch als Truhe eingerichtete Stufe sich hinzog. Das stark erhöhte Kopfende glich etwa der Rückwand des Thrones. Häufig war ein großer Baldachin über ihm angebracht, entweder freihängend oder — in Venedig (vgl. den Traum der Ursula von Carpaccio) — auf vier dünnen metallenen Stützen ruhend.

Tische haben sich in ungleich größerer Zahl erhalten. Zwei Typen überwiegen: der viereckig langgestreckte (Abb. 72), sowie der runde, auch sechs- oder achteckig gebildete Tisch. Als Speisetische sind jedoch diese reicher ausgestatteten Formen kaum benutzt worden; dazu dienten vielmehr einfache, auf zwei Böcken liegende Platten, die mit einem langherabhängenden Tafeltuch bedeckt und nach der Mahlzeit aus dem Zimmer herausgetragen wurden. Die Stützen für den langen — übrigens stets verhältnismäßig sehr schmalen — Prunktisch bestehen aus zwei an den Enden senkrecht stehenden reichgeschnitzten Bohlen, die — vielfach in Anlehnung an antike Marmortische — volutenförmig geschweift, mit Masken, Löwenköpfen usw. versehen sind und unten in Löwenklauen endigen. Verbunden sind sie durch ein Querholz, das entweder in halber Höhe hochkant angebracht und geschnitzt wird, oder als breite Schiene auf dem Boden aufliegt. Seltener begegnet man unter der Tischplatte, deren Kanten mit schlichtem Dekor versehen wurden, einer Zargenkonstruktion. Die runden und polygonalen Tische stehen entweder auf einem balusteroder vasenförmig gebildeten Fuß, oder sie besitzen drei bis vier in der Mitte zusammenstoßende Tragbretter, die in ähnlicher Weise wie die Tragbohlen der Langtische geschnitzt sind. Eine besonders in Ligurien heimische Abart der viereckigen Langtische, bei denen das Querholz sich zu einem durch Rundbogengalerien bereicherten Stützbrett der Platte ausgewachsen hat, ist weiterhin in Spanien und Südfrankreich sehr beliebt geworden.

Abb. 71.
Florentiner Schreibschrank um 1530. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Die beweglichen Sitzmöbel der italienischen Renaissance waren sehr mannigfaltig gestaltet. Von den gewöhnlichen Gebrauchs-

stühlen, die natürlich in großer Anzahl im Hause vertreten und sehr schlicht gebildet waren, ist allerdings nichts erhalten geblieben; in der Hauptsache waren es drei- oder vierbeinige Stühle mit oder ohne Lehne, wie sie sich aus den uralten, einfachen Formen entwickelt haben, und wie sie noch heute — fast immer mit geflochtenem Sitz — in Italien durchweg üblich sind. Selten wurde auf diese gewöhnlichen Stücke größere künstlerische Sorgfalt ver-

Abb. 72.
Florentiner Tisch um 1550. Früher in der Sammlung Bardini, Florenz.

wendet; das einzige Beispiel dafür bietet der berühmte, aus dem Palast der Strozzi stammende dreibeinige Schemel bei Dr. Figdor in Wien, dessen sehr schmales Rückenbrett als Bekrönung das geschnitzte Wappen der Familie trägt. Die reicher behandelten Schemel (Abb. 73 rechts) haben statt der Beine zwei etwas schräg zueinander stehende Brettstützen, die in ähnlicher Weise wie die Tragbohlen der Tische mit reicher Schnitzerei — Voluten, Wappenkartuschen, Masken, Löwenklauen usw. — verziert sind. Meist sind sie mit einer analog gestalteten Rückenlehne versehen, im 15. Jahrhundert aber scheinen besonders die niedrigen, lehnenlosen

Schemel sehr beliebt gewesen zu sein. Die an den Ecken abgeschrägten, für unser Gefühl sehr schmalen Sitzbretter ruhen oft auf einem verhältnismäßig hohen Zargenkasten auf. Die meisten erhaltenen Exemplare gehören dem 16. Jahrhundert an, ebenso wie die Mehrzahl der wirklichen Stühle, deren Vorderbeine gewöhnlich rund gedrechselt sind, während die viereckigen Hinterbeine in die

Abb. 73. Italienische Renaissancestühle. 16. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Seitenstreben der durch Balusterstellungen bereicherten Rücklehne übergehen (Abb. 73 links). Aus dieser schlichten Stuhlform hat sich weiter die behäbige Form des Armsessels entwickelt, dessen Rücklehne und Sitz mit einem Lederbezug versehen oder, in späterer Zeit, gepolstert wurde. Die Armlehnen ruhen geradlinig auf der Verlängerung der Vorderbeine auf; die Beine selbst sind durch Querhölzer miteinander verbunden, meist ziemlich tief unten; nur vorn wird die Verbindung gern durch ein höher angebrachtes, geschnitztes Querbrett bewerkstelligt. Das alte, mittelalterliche

Faldistorium lebt auch in der Renaissance noch weiter, so in einer mit großen Kugeln oben abgeschlossenen Form von metallenen Sitzen. Die X-förmige Konstruktion wird auch auf Stühle mit Rückenlehne übertragen, die aus einem Lederstreifen oder aus einem abnehmbaren Brett besteht. Sehr häufig setzt sich ein solcher — ohne jeden Grund Savonarolastuhl genannter — Klappsessel aus einer großen Anzahl paralleler Holzstäbe zusammen, die unten in einer breiten Schiene, oben in den Armlehnen endigen (Abb. 73, Mitte). Der Sitz ist ebenso konstruiert; im Gebrauch wurde er natürlich mit einem Kissen bedeckt. Bei einer anderen Variante — „Dantestuhl" genannt — ließ man die Zwischenstäbe fort. Dieser Stuhltypus war so beliebt, daß man an seiner Form selbst dann festhielt, wenn man ihn nicht zusammenklappbar baute, sondern fest polsterte, also unter Ausschaltung der Konstruktion, die seine Form überhaupt erst ermöglicht hatte.

Das Kunstgewerbe und mithin auch die Möbelkunst der Pyrenäischen Halbinsel, die, soweit sie nicht der maurischen Beeinflussung unterlegen war, sich bis in die Zeit der Spätgotik französischen und vielfach auch niederländischen Vorbildern angeschlossen hatte, begab sich seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in das Fahrwasser der italienischen Renaissance. Das beste Zeugnis davon legen ab die prachtvollen Grottesken-Schnitzereien an der Silleria in der Kathedrale von Toledo, die der in Italien gebildete Alonso Berruguete gearbeitet hat, sowie der ebenda im Vorraum des Kapitelsaales befindliche große Schrank des Gregorio Pardo, der 1551 vollendet wurde. Eine spanische Spezialität waren die auf einem leichten Tischgestell ruhenden Schreibkabinette, meist aus Nußholz mit feingeschnitzten, oft durchbrochenen Buchsholzfüllungen hergestellt (Abb. 74). Vielfach besitzen sie eingelegte Bandmuster im Maureskenstil, der mit gotischen und Renaissance-Elementen noch lange in dem phantastischen sog. „platereskeu" Stil sich vermischt zeigt.

Das französische Mobiliar der Spätgotik zeigte eine nahe Verwandtschaft mit dem gleichzeitigen flandrischen und rheinischen

Abb. 74.
Spanisches Schreibkabinett, um 1550. London, S. Kensington-Museum.

Möbel. Abgesehen von wenigen Ausnahmen war auch in Frankreich das Eichenholz das durchgängige Material, der Schnitzdekor

zeigte ganz analogen Charakter und die Form der Truhen und Schränke war die gleiche. Um 1500 aber begann der Einfluß der italienischen Renaissance in Frankreich sich fühlbar zu machen, getragen von der großen Reihe italienischer Künstler, die an den französischen Königshof gezogen wurden. Der fremde Einschlag aber war nicht mächtig genug, um nun gleich von Grund auf das ganze heimische Mobiliar umzumodeln — im Gegenteil, während des ganzen 16. Jahrhunderts haben weder die Kasten- noch die Sitzmöbel eine Form angenommen, die mit der italienischen zu verwechseln oder zu vergleichen wäre. Lediglich das Ornament Italiens wurde übernommen als das Neue, Modische, und es ist eigentümlich zu sehen, wie im Anfang die alten Möbelformen des Stollenschrankes, des geschlossenen Schrankes usw. unverändert weiter geschaffen werden, und wie nur an die Stelle des alten Fialenschmucks und der alten Maßwerk-, Ranken- und Faltwerkdekoration der antikisierende Pilaster und die Grotteskenfüllung tritt. Diese Mischung von gotischer Konstruktion und Renaissanceornamentik beherrscht das ganze erste Drittel des 16. Jahrhunderts, ja hier und da treten an ein und demselben Möbel die alten und die neuen Schmuckformen ruhig nebeneinander auf und verbinden sich oft zu einem reizvoll malerischen Gesamteindruck. Erst gegen 1550 ist auch der Geist des neuen Stils in der französischen Möbelkunst durchgedrungen, und zwar vornehmlich durch die Stiche französischer Künstler, unter denen Jacques Androuet Ducerceau die erste Stelle einnimmt. Neben ihm kommt besonders noch der in Dijon arbeitende Architekt Hugues Sambin in Betracht. Ducerceau hat eine große Reihe von Möbelvorlagen gestochen, die den Möbeltischler über die richtige Anwendung der neuen Stilprinzipien aufklären sollten. Seine Stiche aber waren weniger als wirkliche Modelle gedacht; sie gaben vielmehr nur eine Zusammenstellung der Ornamente — übrigens eine zwar in Italien geborene, aber in Frankreich selbständig weiter entwickelte Ornamentik —, eine Anweisung zur neuen Profilierung, Proportionierung sowie einen Hinweis auf verschiedene Kompositionsmöglichkeiten. Nur in den seltensten Fällen sind bei erhaltenen Möbeln Übereinstim-

Abb. 75. Schrank (meuble à deux corps), Ile de France um 1575. Sammlung F. Dreyfus. (Nach Molinier.)

mungen mit seinen Stichen nachzuweisen, und auch da nur in Einzelheiten; das Hauptmöbel der französischen Renaissance, das sog. meuble à deux corps, ist in seinem typischen Aufbau überhaupt nicht bei Ducerceau zu finden; dagegen erweist sich der allgemeine Charakter der französischen Möbelkunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts absolut von seinem künstlerischen Wirken abhängig. Der alte gotische Stollenschrank, der dressoir, tritt in seinen Blättern in den verschiedensten Neubildungen auf, und ebenso hat er für das Bett und den Tisch, bei diesem allerdings in starker Anlehnung an italienische Vorbilder, die neuen Typen geschaffen.

Die figürliche Schnitzerei, die in Form von Göttergestalten, Personifikationen der Jahreszeiten, Tugenden usw. besonders auf den Füllungen der Schranktüren einen breiten Raum einnimmt, stand unter dem entscheidenden Einfluß eines anderen Künstlers, des Jean Goujon; die eleganten, langgestreckten Gestalten seiner Werke, wie z. B. die Nymphen der Fontaine des Innocents, haben bei den holzgeschnitzten Figuren der Schränke Pate gestanden.

Mit der vollen Herrschaft der Renaissance tritt nun auch eine Änderung im Material ein; wie in Italien benutzt man nur noch das Nußholz, dessen glatter, gut zu bearbeitender Oberfläche eine schöne braune Patina gegeben wird. Am zähesten hält die Normandie, die auch formal noch lange mit dem benachbarten Flandern in Kontakt bleibt, am Eichenholz fest. Nach 1550 aber wird man auch hier kaum noch einem Eichenmöbel begegnen.

In künstlerischer Hinsicht wurde Nordfrankreich, mit der Hauptstadt Paris, tonangebend. Man hat sich gewöhnt das ganze Gebiet, in dem der Einfluß Ducerceaus und Goujons am stärksten und klarsten sich zeigt, mit dem Namen der Hauptprovinz, der Ile de France, zu benennen, obwohl natürlich eine ganze Anzahl angrenzender Landschaften dieselben Wege ging. Die Hauptschöpfung dieser Ile-de-France-Schule ist das elegante, feinproportionierte meuble à deux corps, dessen nur wenigen Modifikationen unterworfenen Aufbau die Abb. 75 zeigt. Auf einem breiteren, zweitürigen Unterteil steht — vollkommen für sich gearbeitet, aber in harmonischster Übereinstimmung komponiert — das etwas

Abb. 76. Schrank, Lyon um 1600. Sammlung Servier.

schmalere Oberteil, von zwei Säulen oder Pilastern flankiert und von einem gebrochenen Giebel überragt. Die Füllungen der hochrechteckigen Türen weisen als Hauptschmuck allegorische oder

mythologische Figuren der oben geschilderten Art in einem delikat behandelten flachen Reliefstil auf. Das Rahmenwerk und der Giebel sind durch Grotteskmotive, Trophäen, Architekturfriese belebt, mit denen schmale Felder eines grünlichen, dunkel geäderten Marmors wechseln, der sich dem Ton des braunen Nußholzes harmonisch einfügt. Der farbige Originaleindruck der Möbel wird erst dann ganz klar, wenn man sich die leider meist zugrunde gegangene Vergoldung hinzudenkt, die in nicht geringem Maße auf den Reliefschnitzereien aufgebracht war, und zwar ohne vermittelnden Kreidegrund direkt auf das Holz. Auch kompliziertere Möbelformen wurden in der Ile de France geschaffen; das beliebteste und bis in die Spätzeit der Renaissance gleichmäßig edel behandelte Möbel aber war dieser einfach gebaute, zweigeschossige Schrank. Die meisten übrigen Provinzen Frankreichs richteten sich mehr oder weniger nach den in und um Paris aufgestellten Typen. Es ist mehrfach versucht worden, die einzelnen provinziellen Unterschiede des Mobiliars festzustellen, aber bisher ohne sicheren Erfolg. An dieser Stelle kann natürlich nicht darauf eingegangen werden. Nur auf die Erzeugnisse einer Schule, die sich leidlich klar aus der großen Menge des erhaltenen Mobiliars herausheben, sei noch hingewiesen. Das ist die Schule der Bourgogne, mit der Hauptstadt Dijon, die aber ihre Ausläufer bis Lyon hinab und weiter bis zur Provence gesendet hat. Die Hauptbefruchtung ging hier aus von dem bereits genannten Hugues Sambin, der während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vornehmlich in Dijon gearbeitet hat, und dessen besonderer Stil sich aus seinen Stichfolgen (Hermen, Kapitelle usw.) und aus einigen erhaltenen Werken erkennen läßt. Das meuble à deux corps erfreute sich auch hier großer Beliebtheit, daneben aber wurden andere Schranktypen geschaffen, die an die Stelle der maßvollen Eleganz, die den Ile-de-France-Möbeln eigen ist, schwerere, massigere Proportionen, ein anderes Verhältnis der beiden Geschosse zueinander und eine abweichende Türeinteilung setzten (Abb. 76). Auch das Ornament besitzt einen anderen Charakter. Die Pilaster und Säulen werden durch Hermen verschiedenartigster Bildung verdrängt, schwere

Akanthusranken, breite Fruchtgehänge spielen eine Hauptrolle in der Dekoration und auch die aus der Lyonnaiser Buchkunst und Zinngießerei bekannten lockeren Blattranken kehren hier häufiger wieder als auf den Möbeln des reinen Ducerceaustils. Auch der mehrfach vorkommende Ersatz der geschnitzten Füllfiguren durch goldgemalte scheint in der Bourgogne heimisch gewesen zu sein; jedenfalls ist ein Schrank im Museum von Besançon 1581 von

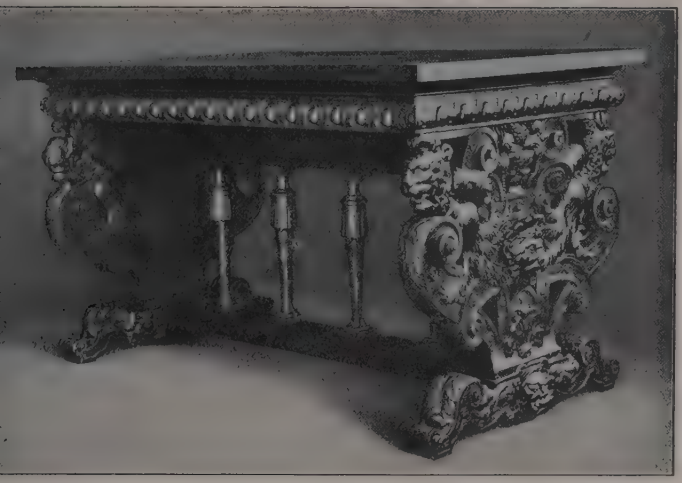


Abb. 77. Tisch, Lyon Ende 16. Jahrh. Sammlung Rougier.

einem in Dijon ansässigen Glasmaler Bredin mit acht solchen gemalten „figures de bronze" verziert worden. Einige Truhen mit in heller Masse eingelegten Arabeskenmustern werden wohl mit gutem Grund nach Lyon versetzt. Im übrigen ist die Truhe, das Hauptmöbel des Mittelalters, aus ihrer führenden Stellung vollkommen verdrängt. Sie wird ersetzt durch den dressoir, der in allen Teilen Frankreichs in mannigfaltiger Weise ausgebildet wird und alle ornamentalen Verschiedenheiten und Entwicklungen des großen Schrankes mit durchmacht. Ein besonders reizvoller Typus zeigt

neben den Stollen des Unterteils noch hohe, bis zum Hauptgesims reichende Säulen. Die Hauptformen des Tisches lehnen sich an die in Italien geschaffenen Vorbilder an (Abb. 77). Die zwei reichgeschnitzten Querstreben tragen die Platte; vielfach läuft zwischen ihnen eine Säulen- oder Balustergalerie hin, wie bei den ligurischen Tischen. Für alle diese Formen, aber auch für die runden Tische brachten die Stiche Ducerceaus reiche Anregung in die Werkstätten. Ebenso für die Betten, bei denen der viereckige Brettkasten mit erhöhtem Kopfteil und einem von vier hohen Pfostensäulen getragenen Himmel das Normale war. Unter den Sitzmöbeln fällt die große Beliebtheit des aus der Gotik übernommenen monumentalen Thronsitzes auf, mit seiner sehr hohen Rückenlehne, seinen Armlehnen und seinem Kastensitz. Eine ansehnliche Reihe dieser zum Teil sehr reich mit Schnitzerei bedeckten Möbel ist noch erhalten. Der einfache Stuhl hat vielfach eine sehr geschmackvolle schlichte Ausbildung erfahren. Die durch schmale Querhölzer verbundenen Füße haben die Form schlanker Säulen, ebenso sind in den Rahmen der Rückenlehne eine oder mehrere Säulen oder Baluster eingesetzt (Abb. 78). Ein Zwischenglied zwischen Stuhl und Thronsitz bilden die Lehnstühle (Abb. 79), auf deren nach hinten stark verschmälerter Sitzplatte oft eine reich geschnitzte hohe Rücklehne aufsteht, während die nach vorn geschwungenen Armlehnen — häufig in Widderköpfen endigend — von Balusterpfosten gestützt werden.

Abb. 78. Stuhl, Frankreich 2. Hälfte 16. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Die germanischen Länder.

Nach 1500 erst, etwa ein Jahrhundert später wie in Italien, begannen die Formen der Renaissance in Deutschland sich einzubürgern. Zuerst bei den Künstlern, den Malern und Architekten, dann — und zwar durch die Vermittlung der Künstler — bei den Kunsthandwerkern. Es ist oft genug dargestellt worden, wie dieser Übergang von der Spätgotik zur Renaissance erfolgte, wie die deutschen Maler, an ihrer Spitze Dürer und Holbein, über die Alpen zogen und den Formenschatz der Italiener, der in seiner Klarheit und Gesetzmäßigkeit wie eine neue Offenbarung wirken mußte, mit heimbrachten; wie dann, seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, ein ganzes Heer von Kupferstechern, die sog. Kleinmeister, es sich zur Aufgabe machten, die neuen Ornamentmotive durch Stiche zu verbreiten, so daß in allen Zweigen des Kunstgewerbes bald die gotischen Pfeiler mit ihren Spitzbögen, Fialen und Maßwerkformen durch die klargegliederte Säule, durch Rundbogenarkaden und streng akzentuierende Gebälke verdrängt wurden, und daß an die Stelle der krausen, unsymmetrisch über die Fläche hingesponnenen Blattranke ein wohl-

Abb. 79. Lehnstuhl, Frankreich um 1575. Sammlung Figdor, Wien.

verteiltes, symmetrisch von einer Mittelachse aus sich entwickelndes Rankenwerk mit allen Motiven der italienischen Kunst, den Grotteskenelementen, den Putten, Hermen, Vasen, Medaillons usw. trat. Immerhin muß betont werden, daß das deutsche Renaissanceornament trotz aller italienischen Beeinflussung eine nicht zu verkennende starke Eigenart sich bewahrt hat.

Abb. 80. Rheinischer Stollenschrank, um 1540. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Über die Zierformen hatte so die vom Süden ausgehende Renaissance die Herrschaft gewonnen, auch auf dem Gebiete der Schreinerkunst; die althergebrachte Konstruktion der deutschen Möbel aber hat sie nicht zu ändern vermocht. Das Knochengerüst der Schränke, Truhen und der anderen Möbel blieb so, wie es die Gotik bereits in den verschiedenen Landschaften formuliert hatte; nur der äußere Schmuck der Füllungen und Rahmenglieder nahm die neuen Zierelemente auf und verarbeitete sie nach seinen besonderen Bedürfnissen.

Am frühesten und energischsten haben die Tischler und Schnitzer des nordwestlichen Deutschlands die neue Formenwelt sich zu eigen gemacht, besonders beeinflußt wohl durch die

rachtvollen Ornamentstiche des in Westfalen heimischen Aldegrever. ie Schöpfungen der Gotik: der Stollenschrank und der grö- ere Schrank mit seiner in viele kleine Füllungen aufgelösten Schau- äche bleiben auch weiterhin während der ganzen Frührenaissance e herrschenden Typen des Kastenmöbels. Nur werden jetzt

bb. 81. Westfälischer Stollenschrank, um 1550. (Das Unterteil fehlt.) Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

die gleichbleibende Rahmeneinteilung Füllungen eingesetzt, die us den gekennzeichneten Renaissanceelementen bestehen, vielfach it einem Wappen oder einem freiplastisch geschnitzten Kopf als ittelpunkt. Ferner wird die Profilierung der Rahmenleisten eine ndere, und die tragenden „Stollen" der Stollenschränke bekommen orizontalgliederungen und schmückendes Akanthuslaub. Das aterial bleibt wie bisher das Eichenholz. Abb. 80 zeigt einen

typisch rheinischen Stollenschrank, der kurz vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag; das in Abb. 81 wiedergegebene Möbel ist eins der reichsten Beispiele einer westfälischen

Abb. 82. Schrank aus Dortmund, 1548. Köln, Kunstgewerbe-Museum.

Abart, bei dem im Vorkröpfen der Vertikalglieder, in deren pilasterartiger Behandlung und in der Verwendung des Zahnschnittes das Renaissanceempfinden zielbewußt zum Ausdruck kommt. Die

chnitzerei des Mittelfeldes geht auf Ornamentstiche zurück, die ldegrever in seiner letzten Zeit, um 1550, gestochen hat; die gürliche Dekoration der beiden Türfüllungen schlägt die Brücke u den gleichzeitigen niedersächsischen Möbeln. Einen im Aufbau ehr schlichten, noch ganz auf den mittelalterlichen Traditionen ußenden Schranktypus gibt der aus Dortmund stammende, 1548 efertigte Schrank im Kölner Kunstgewerbemuseum wieder (Abb. 82), er mit seinen zwei ohne Zwischenglied übereinander hängenden

Abb. 83. Rheinische Truhe, Mitte 16. Jahrh. Krefeld, Museum.

rettertüren und dem vortretenden Gesims einen direkten Vorufer hat in dem ebenfalls westfälischen, bereits auf S. 52 erähnten Schränkchen von 1425 im Hamburgischen Museum für unst und Gewerbe. Die Truhen dieses rheinisch-westfälischen ebietes bieten keine Überraschungen. Ihre Vorderseiten sind durch räftiges Rahmenwerk in mehrere Felder geteilt, welche Wappenhilde in reichem Laubwerk oder die beliebten Profilköpfe in edaillons, von symmetrischem Grotteskenornament umrahmt, entalten (Abb. 83). Die Seitenflächen sind gewöhnlich mit dem noch nge in der Mode gebliebenen Faltwerk verziert. Bei anderen ielarten, wie z. B. der aus Bocholt stammenden Truhe der Abb. 84,

mischen sich noch die spätgotischen Motive des Faltwerks mit den symmetrischen Laub- und Grotteskformen des neuen Renaissanceornaments. Bemerkenswert ist, daß diese oft recht hohen Truhen manchmal zwei Reihen von Füllungen übereinander aufweisen.

Mit Westdeutschland hat das Material des Eichenholzes und, eng damit zusammenhängend, auch die Technik der starkplastischen Schnitzverzierung gemeinsam das ganze norddeutsche, niedersächsische Gebiet, vor allem die heutige Provinz Hannover und die schleswig-holsteinischen Fürstentümer.

Abb. 84. Truhe aus Bocholt. Mitte 16. Jahrh.
Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum.

Der gotische Schrank Niederdeutschlands war gewöhnlich noch ein Wandschrank; seine Vorderseite wurde in viele, meist in drei Geschossen übereinander angeordnete Füllungen aufgelöst, die teils fest, teils beweglich als Türen gebildet wurden (vgl. Abb. 41 u. 42). Häufig wurde die Mitte von einer senkrecht beweglichen Klappe eingenommen. Diese Konstruktion bleibt herrschend auch im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das hervorragendste Beispiel der Frührenaissance ist der in Abb. 85 wiedergegebene Aktenschrank aus dem Rathaus von Buxtehude, der — als Wandschrank — im Jahre 1544 angefertigt ist. Der Aufbau zeigt die traditionelle Vieltürigkeit; der Dekor der Füllungen be-

steht in vorzüglich geschnitztem, symmetrischem Renaissancelaubwerk mit Köpfen, Wappen und Grotteskenmotiven. Die Profilierung des Rahmenwerks hat eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem gleichzeitigen westfälischen Mobiliar.

Abb. 85. Schrank aus dem Rathaus von Buxtehude vom Jahre 1544. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. (Nach Brinckmann.)

Die Herrschaft dieser rein ornamentalen Frührenaissanceschnitzerei aber währte in Niederdeutschland nicht lange; bald wendete die Vorliebe der Schnitzer sich ganz dem Figürlichen zu. In den Füllungen begegnen wir fast durchgängig vielfigurigen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament (nach Holzschnitten und

Kupferstichen meist holländischer Provenienz) und allegorischen Einzelfiguren unter Rundbogenarkaden oder in Feldern mit Rollwerkumrahmung, die der typische Ausdruck der Spätrenaissanceornamentik wurde. Die senkrechten Rahmenglieder werden ebenfalls durchgängig figural behandelt, meist als hermenartige Halbfiguren oder Karyatiden. Das abschließende Gesims besitzt schmale Felder mit Rollwerkkartuschen, Engelsköpfen und hängenden Fruchtbündeln; als Füße dienen an den Seiten untergelegte Schlittenkufen. Es ist unmöglich, die Entwicklung des niederdeutschen Schrankes hier im einzelnen klarzulegen, zumal er sich sehr häufig mit der rein bäuerlichen Schreinerkunst berührt; als Beispiel sei hier der vorzügliche Schrank des Flensburger Snittkers Hinrich Ringelink aus dem Thaulow-Museum in Kiel abgebildet (Abb. 86). Er ist um 1600 entstanden. Das Mittelteil der dreigeschossigen Front nimmt eine von zwei Schmalfüllungen mit allegorischen Frauengestalten (Hoffnung und Glaube) flankierte Klappe (in neuerer Zeit in eine Tür umgewandelt) ein, deren typischer Schmuck — die Einsetzung des Abendmahles — diesen Schränken den Namen Abendmahlschrank verschafft hat. Die beiden oberen Türen mit der Ölbergszene und der Gefangennahme Christi werden getrennt durch die Figur der Charitas; die beiden unteren, hochrechteckigen Türfüllungen zeigen unter Rundbögen zwei weitere Passionsszenen. (Das Gesims und die Kufen mit dem Zwischenbrett sind richtig ergänzt.)

Dieser Typus ist in ganz Schleswig-Holstein bis in die späte Barockzeit hinein herrschend geblieben. Eine Schenkschyve ist auch das wohl schönste niederdeutsche Möbel, der um 1580 entstandene „Susannenschrank" des Thaulow-Museums, gewesen (Abb. 87). Seinen Namen hat er von der Geschichte der Susanna, die in dem Längsfeld der mittleren Klappe (ebenfalls falsch zur Tür umgebildet) dargestellt ist. Beachtenswert an dem Schrank ist neben der künstlerisch hervorragenden Schnitzerei in den Relieffeldern, dem Gesims und den Karyatiden besonders die wohltuende Zurückhaltung in der Verwendung dieser Schnitzerei. Eben nur die Hauptpunkte sind dadurch betont; das übrige ist

Abb. 86. Sog. „Abendmahlsschrank", von Hinrich Ringelink, Flensburg, um 1600. Kiel, Thaulow-Museum.

als schlichte Tischlerarbeit behandelt, struktiv ausdrucksvoll in den Hauptlinien, im Innern der Felder mit kräftigen Profilleisten und einigen eingelegten Streifen.

Eine klar zu erkennende, aber nur in wenigen Exemplaren erhaltene Abart bildet der bremische Renaissanceschrank, dessen konstruktiver Aufbau von etwa 1550 bis 1650 bei allem Wechsel der Ornamentik vom Aldegreverschen Blattwerk an bis zum wildesten Ohrmuschelstil und bis zu den gebrochenen Leistenfüllungen der holländischen Spätrenaissance unverändert der gleiche bleibt. Über der Mittelzone mit breiter Klappe und begleitenden Schmalfüllungen sind oben drei quadratische Füllungen angebracht; durchgehende Pilaster oder Halbsäulen fassen an den Seiten die beiden Geschosse zusammen. Der Unterbau besteht aus zwei Türen mit darüberliegenden Schubfächern, vertikal durch drei kräftige Hermenfiguren und kleine Konsolengebilde gerahmt.[1]

Außer dem Abendmahlsschrank und seinen Varianten kommt in Niederdeutschland — wenn auch bedeutend seltener — noch ein Möbeltypus mit zurücktretendem Obergeschoß vor, dessen kräftiges Gesims durch meist vollrund geschnitzte Figuren getragen wird, der aber auf eine später zu besprechende niederländisch-westdeutsche Bildung zurückzuführen ist.

Endlich ist noch eine Schrankform der Spätrenaissance zu erwähnen, die sich nur in Schleswig-Holstein und Dänemark findet: der sog. Hörnschapp (= Eckschrank). Er ist schmal und hoch; seine beiden Schauseiten bestehen aus je drei übereinander angeordneten Füllungen, meist von Hermenfiguren flankiert. Das Mittelgeschoß springt häufig ein, wodurch dann wieder tragende Freifiguren oder Pfeiler benötigt werden; unter dem kräftigen Gesims werden vortretende Masken oder Löwenköpfe angebracht.

Alle diese Schrankformen, wie überhaupt die niederdeutschen Möbel, sind am besten in den Museen von Hamburg, Kiel und Flensburg zu studieren; auch Dänemark, dessen Kultur ja aufs

[1] Vgl. K. Schaefer, Die Entwicklung des bremischen Schrankmöbels, in den Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 1901, S. 93 ff.

Abb. 87. Susannenschrank, Schleswig-Holstein, um 1580.
Kiel, Thaulow-Museum.

engste mit der der schleswig-holsteinischen Herzogtümer zusammenhing, hat vorzügliche Bestände in den Kopenhagener Sammlungen.

Die niederdeutsche Truhe des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt mehrere landschaftlich streng getrennte Abarten. Am konservativsten in der Konstruktion sind die Lüneburger Truhenschnitzer der Renaissance geblieben. Abb. 88 zeigt eine typische Lüneburger Arbeit vom Jahre 1545. Die Vorderwand ist aus dicken Eichenholzbohlen zusammengespundet (zwei wagrechte zwischen zwei senkrechte Bretter eingespannt, deren untere Verlängerungen zugleich die Füße bilden, genau wie bei der gotischen Truhe in Abb. 36); die Seitenwände sind durch vorgelegte Latten und Klötze versteift. Die einheitliche Fläche der Schauwand hat der Schnitzer durch Rundbogenstellungen in vier Felder zerlegt, in denen er in reichen Kostümfiguren die Geschichte des Tobias erzählt. Unten auf den Füßen sind die Wappen des Besitzerehepaares eingeschnitzt.

Die gleiche Konstruktion wurde auch von den Bremer Truhenschnitzern der Frührenaissance verwendet. Der Dekor weicht aber ab insofern, als die beiden seitlichen Wangenbretter für sich behandelt sind; sie zeigen in rechteckigen Vertiefungen die Besitzerwappen. Das große Mittelfeld weist ungeteilt eine einheitliche Darstellung auf. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts bildet sich dann ein neuer Typus in Bremen aus, der bis weit ins 17. Jahrhundert hinein herrschend bleibt. Statt der durch Verlängerung der senkrechten Bretter gebildeten Füße setzt man jetzt an beiden Seiten schmale, vorn meist konsolartig behandelte Brettstützen unter und verdeckt den Hohlraum zwischen diesen durch ein dreiteilig verziertes, schräggestelltes Brett. Die mit Profilstäben umgebene breite Vorderwand wird mit einer einzigen großen Reliefdarstellung bedeckt, deren beliebtester Vorwurf die Geschichte der Esther ist. Als seitlicher Abschluß sind der Bildfläche zwei schmale Hermen vorgeblendet, der Deckel ist dachartig aufgehöht (Abb. 89). Neben derartigen großen Truhen sind ganz analog gebildete kleine, kassettenartige Truhen in Bremen sehr häufig hergestellt worden.

Ganz anders stellt sich die Truhe des nordalbingischen, schleswig-holsteinischen Typus dar. Von den kleinen landschaftlichen Varianten muß hier natürlich abgesehen werden. Ihre Vorderwand ist fast stets in vier Felder geteilt; den Fuß bildet ein dem Hauptstück entsprechend gegliederter Kastenuntersatz. In der Frühzeit bestand der Schnitzdekor der vier Füllungen gewöhnlich aus Pflanzenornament mit einem Porträtmedaillon in der Mitte; ähnlich wurden die flachen Rahmenleisten verziert. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts aber kam auch hier, wie beim Schrank,

Abb. 88. Lüneburger Truhe von 1545, mit der Geschichte des Tobias. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

die reicher plastische Dekoration und das Rollwerkornament mit seinen Kartuschen, Fruchtbündeln und Engelköpfen zur Herrschaft. Die Rahmen weisen bei reicheren Exemplaren Pilaster, Hermen oder Karyatiden auf; die Füllungen zeigen unter Rundbögen die beliebten allegorischen Einzelfiguren oder mehrfigurige Reliefs aus der biblischen Geschichte. Einer der erfindungsreichsten und technisch geschicktesten Truhenschnitzer war der Eckernförder Hans Gudewerdt der Ältere († 1642), von dem die in Abb. 90 wiedergegebene Truhe stammt. (Einige unbedeutende Teile richtig ergänzt.) Eine Eigentümlichkeit aller schleswig-

holsteinischen Truhen besteht darin, daß ihre Fassaden durchweg dem eigentlichen Kastenkern nur vorgeblendet sind.

Architekturmotive, wie Säulen, Pilaster usw., treten in Niederdeutschland gewöhnlich hinter den figürlichen Bildungen sehr zurück. Wo sie dennoch vorkommen — und das ist hier und da besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Fall —, ist der Einfluß holländischer Möbel meist unverkennbar. Von Holland aus hat ein starker Export von Schränken nach den deutschen Küsten-

Abb. 89. Bremer Renaissancetruhe, 1. Hälfte 17. Jahrh. Nürnberg, Germanisches Museum.

ländern stattgefunden, und auch holländische Schreiner haben sich in Schleswig-Holstein niedergelassen und schulbildend gewirkt. Es ist daher kein Wunder, daß man in Norddeutschland zahlreiche sicher holländische oder wenigstens in deren Art gearbeitete Möbel gefunden hat.

Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts begannen die Niederlande einen besonderen Möbelstil auszubilden, der in den nördlichen, protestantischen Provinzen, im eigentlichen Holland, das ganze 17. Jahrhundert hindurch geherrscht hat, wogegen die südlichen Landesteile immer mehr nach der flandrisch-französischen

Abb. 90. Truhe von Hans Gudewerdt d. Ä. Eckernförde, 1. Hälfte 17. Jahrh. Kiel, Thaulow-Museum.

Mode sich richteten. Während daher hier bald der barocke Geist der Gegenreformationsströmung sich geltend machte, blieb das rein holländische Möbel seiner klaren, durch die Renaissance statuierten Disposition und seinen harmonischen Verhältnissen treu. Der typische Aufbau des Schrankes ist aus Abb. 91 zu ersehen. Die Variationen erstrecken sich lediglich auf die Schmuckzutaten. Bisweilen bleiben die sechs Füllungen der vier Türen undekoriert, nur durch reichliche Profilierung belebt; dann verschwinden vielfach die figürlich gebildeten Trägerformen zugunsten reiner Architekturmotive (Halbsäule oder Pilaster), und häufig ist die Horizontale mehr betont durch einen einheitlich durchlaufenden Fries und durch ein kräftigeres, stark vortretendes Mittelsims. Der Schmuck durch reiche Schnitzerei war am beliebtesten etwa im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, während vorher und nachher eine andere Art der Verzierung herrschend war. Diese bestand in mannigfachen Einlagen und Auflagen andersfarbigen Holzes, besonders des Ebenholzes, in den Füllungen und den Rahmengliedern, in Form von Leisten, Pfeifen, Tropfen und Knöpfen (Abb. 92). Das rein plastische Ornament aber wird auf wenige Zutaten, in den Kapitellen, Konsolen und Wulsten beschränkt. Die seit Beginn der Renaissance sehr seltene holländische Truhe arbeitet mit denselben Motiven wie der Schrank.

Dieser schlicht sachliche, rein schreinermäßige, oft etwas nüchtern wirkende Möbelstil hat einen ins Phantastisch-Reiche übertragenen Ausdruck erhalten in den Ornamentstichen der beiden Vredeman de Vriese, die vor und nach 1600 reiche Möbelvorlagen publiziert haben. Ihr Einfluß auf die Bildung des Schrankes scheint jedoch nicht so groß gewesen zu sein, als gewöhnlich angenommen wird; die einfache klare Form hatte sich zu sehr eingebürgert. Im übrigen haben nur zwei Abarten einige Verbreitung gefunden: ein halbhoher Schrank, gleichsam eine verquetschte Form des üblichen Typus, und ein auf tischartigem Unterbau stehendes Schränkchen — die Fortsetzung des alten Stollenschrankes. Sehr selten ist die Verbindung des Stollenuntersatzes mit einem zurücktretenden Obergeschoß, während der einfache

Abb. 91. Holländischer Schrank um 1630. Amsterdam, Rijksmuseum.

Überbauschrank am Ende des 16. und auch im 17. Jahrhundert n den Niederlanden häufiger anzutreffen ist, besonders in den südlicheren flandrischen Gebieten. Fast noch früher wie hier war neben dem schlichten viertürigen Schrank der Überbauschrank

mit seinem zurücktretenden Oberteil und dem vorspringenden, von zwei Pfeilern oder Figuren gestützten Gesims in Köln heimisch geworden (Abb. 93). Der ständige Schmuck dieser kölnischen

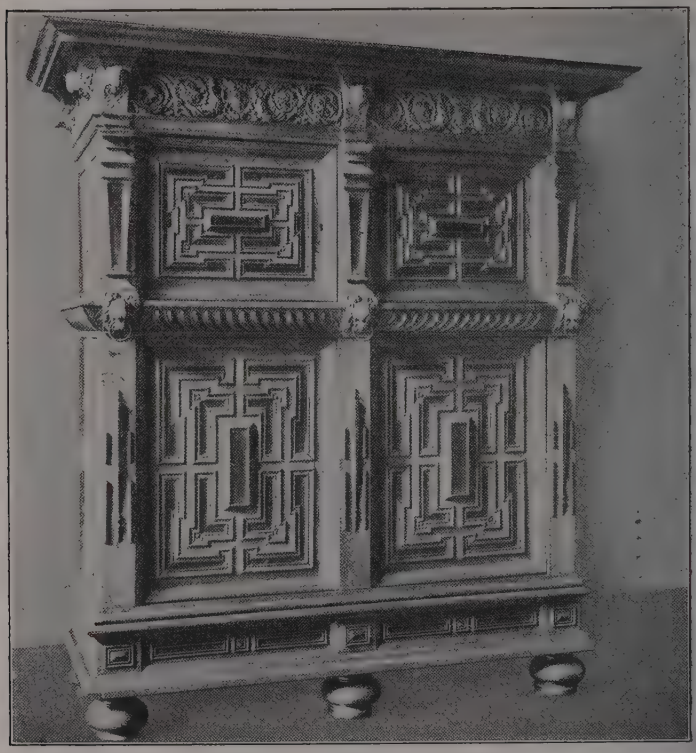


Abb. 92.
Holländischer Schrank, um 1650. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

„Kredenzschränke" bestand entweder in reicher Eichenholzschnitzerei oder in mehrfarbiger Intarsia, die übrigens auch in Holland und Niederdeutschland hier und da Verbreitung gefunden hatte, wenn auch mehr im Zimmergetäfel und auf kirch-

ichen Arbeiten wie auf dem profanen Mobiliar. Nur im Gebiet der Ostsee, von Schleswig-Holstein bis Königsberg herauf, ist die

Abb. 93. Kölner Überbauschrank, Ende 16. Jahrh. Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum.

Intarsia häufiger verwendet worden. Blumensträuße, Vögel, Rollwerkkartuschen, Mauresken sind die Hauptmuster, die der Kölner Schreiner auf seinen Füllungen anbrachte, daneben geometrische

Holzmosaikmuster, die besonders auf den Rahmenteilen und Schmalseiten Platz fanden. Die Intarsiatechnik brachte es mit sich, daß bei diesen Möbeln die kräftige Profilierung und überhaupt die plastische Tendenz einer breiteren Flächenhaftigkeit wich. Der Hauptmeister war Melchior von Rheydt, tätig von 1590 bis 1624.

Die Vorliebe für die Intarsia ist nach Köln sicher aus Süddeutschland gekommen, wo sie vom Beginn der Renaissance an das vornehmste Schmuckmittel für Schränke und Truhen gewesen ist.

Süddeutschland war es, das von etwa 1550 an mit sehr großem, ja man kann vielleicht sagen mit zu großem Ernst und Eifer neben den rein ornamentalen auch die architektonischen Prinzipien der italienischen Renaissance studierte und so die reinen Architekturformen in das Gebiet der Möbelschreinerei übertrug. In Norddeutschland war die Freude an der figürlichen Schnitzerei so groß, daß man gerne auf strengere architektonische Gliederung bei den Möbeln verzichtete; in Süddeutschland dagegen wurde es zum Gesetz, daß das Mobiliar, und besonders natürlich der Schrank, eine Architektur im kleinen vorstellen müsse.

Spärlich nur sind die Beispiele eines früheren Stiles, der, das Hauptgewicht auf das neue Ornament legend, den Übergang bildet zu der Menge der konsequent architektonischen Möbel. Einer der schönsten dieser süddeutschen Frührenaissanceschränke ist der in Abb. 94 wiedergegebene, sicher nürnbergische Schrank mit dem Datum 1541. Vergleicht man ihn mit dem spätgotisch-bayrischen Schrank der Abb. 56, so sieht man, daß sich im Aufbau, in den Proportionen so gut wie nichts geändert hat. Er besteht immer noch gleichsam aus zwei aufeinandergesetzten Truhen, deren zweiteilige Vorderwand in die beiden Flügel einer Tür umgewandelt ist. Nur der luftige gotische Untersatz ist zu einem kräftigen ruhigen Sockel geworden, und auch alle übrigen Rahmenglieder beweisen in ihrer breiteren Ausbildung eine mehr auf das Struktive gerichtete Tendenz. Reine Architekturformen sind lediglich in dem Triglyphen- und Metopenfries, in dem Eierstab und Zahnschnitt verwendet, die Füllungen und das Rahmenwerk sind mit geschnitztem Renaissanceornament — Laubwerk und Grotteskenmotive in streng symmetrischer

Abb. 94. Nürnberger Frührenaissanceschrank, datiert 1541. Nürnberg, Germanisches Museum.

Ausgestaltung – bedeckt. Die Schnitzereien sind durchweg in Eichenholz ausgeführt, während die noch gotisch breitflächigen, unprofilierten Rahmen der Türen mit hellem, kräftig gemasertem Eschen-

holz furniert sind. Der Schrank ist, wie O. von Falke kürzlich nachgewiesen hat,[1] ein Werk des Nürnbergers Peter Flötner, der in seinem vielseitigen Schaffen als Architekt, Bildhauer und Ornamentzeichner den größten Einfluß auf die eigenartige Ausbildung der deutschen Renaissance ausgeübt hat. Weitere Möbel, die teils seine Hand, teils wenigstens seinen Entwurf verraten, stehen in Berlin (Kunstgewerbe-Museum), in Wien (Frhr. von Tucher) und Nürnberg (Germanisches Museum); die letzteren beiden mit durchlaufenden Säulen auf verkröpftem Sockel, eine Vorahnung der auf S. 121 abgebildeten Schrankform. Eine weitere Gruppe von sieben Schränken in Nürnberg, Graz, Stuttgart und Zürich geht mit Sicherheit auf einen Flötnerschüler zurück, der in den 1540er Jahren am Bodensee gearbeitet hat.

Dann aber, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, beginnt die absolute Herrschaft der Architektur in der Möbelschreinerei. Aber, um es gleich vorauszusagen, alle diese Säulen, Halbsäulen, Pilaster, hohen Sockel, die breiten Nischenumrahmungen und Giebel haben mit der Konstruktion des Möbels selbst nicht das geringste zu tun, sie sind auf den schlicht schreinermäßig zusammengebauten Kern des Schrankes aufgeblendet als eine Scheinfassade, sie sind ebenso auf Täuschung berechnet wie das ganze farbige Äußere des Schrankes selbst. Denn von dem Holze, aus dem das Möbel in Wirklichkeit gebaut ist, bleibt vielfach kein Quadratzentimeter mehr zu sehen; diesem „Blindholz" gibt man eine neue, farbenprächtige Haut durch Furniere, Intarsien und gesägte Auflagen. Als Furnier war besonders beliebt das lebhaft gemaserte ungarische Eschenholz; bei den Intarsien überwog zuerst das reine Flächenornament der Mauresken, mußte aber bald dem plastische Wirkungen vortäuschenden Rollwerk weichen, das zusammen mit blumengefüllten Kartuschen, mit Ruinenlandschaften und figürlichen Motiven alle Flächen bedeckte.

Wie seine Vorläufer in der Gotik und Frührenaissance besteht

[1] Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. 1916, Heft I u. II, S. 121 ff.

Abb. 95. Viertüriger Fassadenschrank aus Ulm, Ende 16. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

auch der süddeutsche Architekturschrank der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gleichsam aus zwei aufeinandergesetzten Truhen. Die Horizontalgliederung wird kräftig betont durch einen breiten Sockel, in dem jetzt gewöhnlich Schubladen angebracht werden, durch ein kräftiges, oft als Triglyphenfries behandeltes Zwischenglied und ein breit herübergelegtes Aufsatzsims. Die beiden Geschosse werden stets streng architektonisch gegliedert. Einer Mittelsäule entsprechen an den Seiten gewöhnlich zwei gekuppelte Säulen. Die beiden Türfüllungen sind mit einer aus Pilastern, Säulen, geschweiften Stützen, Architrav und Giebel gebildeten Nischenarchitektur bedeckt, die durch das bereits gekennzeichnete Intarsia- und Auflagenwerk farbige Belebung erhält. Bei dem gutgeschulten architektonischen Gefühl der Tischler war es selbstverständlich, daß einer dorischen resp. toskanischen Säulenordnung im Untergeschoß eine ionische Ordnung im Obergeschoß entsprach, oder, wenn die untere bereits in ionischen Formen gehalten war, in der oberen die korinthische Ordnung zur Anwendung kam. Statt der Säulen hat man natürlich ebensooft auch Halbsäulen und Pilaster verwendet (Abb. 95). Dieser viertürige Schranktypus hat in Süddeutschland bis ins 17. Jahrhundert hinein geherrscht. Einige andere, meist kleinere Möbelformen, wie der halbhohe, in der Ulmer Gegend beliebte Bettschrank (sog. „Fußnetschrank“) und ein schmaler, nur durch zwei oder drei hohe Säulen auf breitem Sockel gegliederter Schrank, der besonders in Franken hergestellt zu sein scheint, kommen daneben kaum in Betracht. (Vgl. dazu auch den schweizerischen Ornamentstich auf S. 8.) Dagegen beginnt schon um 1600 hier und da ein größeres, zusammenfassendes Motiv in Gestalt zweier kräftiger, durchgehender Säulen mit vorspringendem Sockel und Gebälk sich bemerkbar zu machen, das bald dem Schrank ein gänzlich anderes Aussehen verleihen sollte. Vereinzelt war das Motiv bereits in den 1540er Jahren von P. Flötner in Nürnberg aufgenommen worden, dann aber für längere Zeit wieder verschwunden. Die bestimmende Linie ist nun nicht mehr das trennende Horizontalsims in der Mitte, sondern der Hauptakzent ist auf die großen Vertikalen geworfen (vgl. Abb. 96). Von hier

war es nur noch ein Schritt zum völligen Verzicht auf die mittlere Horizontale, wodurch dann der große zweitürige Schrank entsteht,

Abb. 96. Fassadenschrank. Süddeutschland, Anfang 17. Jahrh. Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum.

der für die süddeutsche Spätrenaissance charakteristisch ist und die Hauptmöbelform des Barockstils bis ins 18. Jahrhundert hinein geblieben ist. Neben der allgemeinen Tendenz des Barock, durch

Vereinfachung und Vergrößerung der Formen eine wuchtigere, massivere Wirkung zu erzielen, kommt als Grund für diese Konstruktionsänderung jedenfalls auch die Kleidermode in Betracht. Die bauschigen schweren Gewänder, die im 17. Jahrhundert in Mode waren, konnten liegend in den niedrigen Schrankfächern nicht gut aufbewahrt werden; man mußte sie hängen. Für Wäsche usw. blieben die in dem hohen Unterbau der Schränke stets beibehaltenen Schubladen, sowie die Truhen reserviert, denen später, vom Ende des 17. Jahrhunderts an, die Kommode zur Seite trat. Neben den reinen Architekturformen kommen dann auch andere Motive, wie Engelköpfe, Fruchtbündel usw. in plastischer Schnitzerei zur Verwendung.

Die Vorliebe für architektonischen Dekor ging natürlich ebenso auf die süddeutschen Waschschränkchen der Renaissancezeit über, wie auch auf die großen, breitgelagerten Büfettschränke, die, gewöhnlich fest mit der Zimmervertäfelung verbunden, eine Spezialität der Schweiz bildeten.[1] Im übrigen haben die Schweizer Schränke keine von der süddeutschen Art abweichende Ausbildung gehabt, abgesehen natürlich von kleinen Varianten, die — bei fortschreitender Kenntnis der provinziellen Abarten — sicher auch für die süddeutschen Landschaften Franken, Bayern und Schwaben zu konstatieren sein werden. Hier aber, wo es sich nur um das Ziehen großer Richtlinien handelt, kann auf solche Spezialfragen nicht eingegangen werden.

Die Form der süddeutschen Renaissance*truhe* ist meist analog der eines Geschosses der viertürigen Schränke. Nie fehlt auch hier ein Untersatz, der gewöhnlich Schubladen enthält. Der Deckel ist durch Rahmenwerk gegliedert und zeigt vielfach Intarsien. Vorherrschend ist — und bei den Tiroler Truhen Norm — eine Zweiteilung der Truhenvorderwand; da aber hier kein konstruktiver Zwang wie bei den Türflügeln der Schränke vorlag, stand einer freieren Ausgestal-

[1] Über derartige Basler Arbeiten vgl. Rudolf F. Burkhardt, „Das Basler Büffet der Renaissance- und Barockzeit" im Jahresbericht des Basler Historischen Museums 1915. — S. auch Abb. 117.

tung der Vorderwand nichts im Wege. Daher sind drei-, vier- und fünfteilig dekorierte Truhen keine Seltenheiten, besonders wenn das Format etwas in die Breite gezogen ist. Säulen, Halbsäulen oder Pilaster trennen die Flächen voneinander, deren architektonisch behandelte Füllungen wiederum durch Maserfurniere und Intarsien geschmückt sind. Pilaster mit geschnitzten Ornamenten treten nur in der Frühzeit, bis etwa 1560, auf. Ein ausgezeichnetes Exemplar

Abb. 97. Schweizer Truhe von 1551. (Der Volutenabschluß im Unterbau modern.) Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

der Frührenaissance ist die in Abb. 97 wiedergegebene Schweizer Truhe von 1551. Zwischen den geschnitzten Pilastern liegen reiche Architekturintarsien, die auf die Alpenländer hinweisen, wohin dies Genre von Italien her übertragen worden ist. Die Truhe ist ein Werk des im Thurgau tätig gewesenen Meisters H. S., von dem auch der Schrankentwurf auf S. 8 stammt und dessen Arbeiten von O. von Falke zusammengestellt worden sind.[1] Die schönste, noch

[1] Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. 1915, Heft I u. II, S. 137 ff.

frühere Schweizer Truhe mit reicher Lindenholzschnitzerei besitzt das Historische Museum zu Basel (sog. Erasmus-Truhe). Das 17. Jahrhundert hat auf die weitere Ausbildung der Truhe kein Gewicht mehr gelegt. Sie wird nach und nach zum Bauernmöbel degradiert; als solches hat sie noch bis heute ein kümmerliches Dasein gefristet.

So reich der Bestand erhaltener Kastenmöbel der deutschen Renaissance ist, so selten sind die Beispiele von guten Sitzmöbeln und Tischen aus dieser Zeit. Der Grund dafür liegt jedenfalls in der schnelleren Abnutzung, besonders aber darin, daß diese Möbel nur in seltenen Fällen einer derart kostbaren Ausbildung gewürdigt wurden, wie die Schränke und Truhen, die ja meist einen integrierenden Bestandteil der Innenarchitektur bildeten und schon durch ihr Gewicht dem Verschleppen weniger ausgesetzt waren. Immerhin läßt sich aus den spärlich erhaltenen Beispielen, aus zeitgenössischen Abbildungen und — rückblickend — aus dem Mobiliar der späteren Renaissance- und Barockzeit feststellen, daß keine absolut neue Stuhlkonstruktion in Gebrauch war, daß vielmehr die aus der deutschen Gotik wie aus der italienischen Renaissance bekannten Formen weiter abgewandelt wurden. Relativ reichlich haben sich die für den Mittel- und Niederrhein charakteristischen Renaissance-Sitzmöbel aus Eichenholz erhalten, von denen wir in Abb. 98 und 99 zwei typische Exemplare wiedergeben. Abb. 98 zeigt die in mittelalterlicher Reminiszenz noch gern weiter geübte Drechselform der Beine, die durch geschnitzte oder profilierte Zargenhölzer verbunden werden. Ähnlich behandelt sind die schmalen Querverbindungen an der Rücklehne, zwischen denen ein reicher ausgebildetes Brett sitzt. Die gewöhnlich gekerbten Längshölzer der Rücklehne weisen häufig Löwenköpfe als Bekrönungen auf. Daneben behauptet der bequeme Armlehnstuhl (Abb. 99) besonders im südwestlichen Deutschland das Feld. Rücklehne und Sitz sind meist mit Leder bezogen, dessen große messingene Nägelköpfe als willkommenes Schmuckmotiv verwertet werden. Der Stuhl in Abb. 100 links gibt bereits die Spätrenaissanceform; das Verbindungsbrett der Vorderbeine zeigt schon die charakteristischen weicheren Kurven des Barocks. Der einfachste Typus, der

Abb. 98. Rheinischer Stuhl, Ende des 16. Jahrh.
Frankfurt a. M., Privatbesitz.

Abb. 99. Lehnstuhl, Südwestdeutschland, um 1600. Frankfurt a. M., Privatbesi

aus vierkantigem Sitzbrett und vier schlichten, schräggestellten Füßen gebildete Stuhl, übernahm das geschnitzte Rückenbrett der italienischen Schemel. Diese Form, der sog. „Bauernstuhl", gewöhnlich mit einem ovalen oder herzförmigen Loch zur leichteren Handhabe, hat sich in provinzieller Ausbildung in Süd-

Abb. 100. Süddeutsche Stühle der Spätrenaissance (17. Jahrh.). Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

deutschland und in den Alpen bis weit ins 18. Jahrhundert erhalten (Abb. 100 rechts). Auch der Faltstuhl war — besonders in der Schweiz — nicht aus der Mode gekommen; und der Scherenstuhl, mit Ledersitz und -rücklehne und seinen vorn in Voluten endigenden Armlehnen hat sich ebenfalls noch lange Zeit zu behaupten gewußt (Abb. 101). Süddeutschland hat neben seiner alten Vor-

liebe für die weichen Nadelhölzer nun auch sehr stark das Nußholz verarbeitet.

Zu beachten ist, daß eine feste Polsterung der Sitzmöbel vor dem Beginn des 17. Jahrhunderts nicht vorkommt. Wenn ein seinem

Abb. 101. Scherenstuhl, Süddeutschland um 1600. Sammlung Figdor, Wien.

Stil nach älterer Stuhl festes Polster aufweist, so ist es stets eine spätere Zutat. In der Renaissancezeit hat man sich immer mit beweglichen, aufgelegten Kissen beholfen.

Die Lehnstühle mit scherenförmigem Unterbau, wobei die „Schere" entweder vorn und hinten oder an den Seiten angebracht

war, sind im 16. und 17. Jahrhundert auch in den Niederlanden heimisch gewesen; daneben aber hat die holländische Spätrenaissance einen Typus entwickelt, der auch die alte Technik des Drechselns wieder zu Ehren brachte, und mit dem rheinischen Typus große Verwandtschaft besitzt. In der Zeit um 1600 zeigen diese Stühle

Abb. 102. Holländischer Stuhl, Anfang 17. Jahrh. Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 103. Holländischer Lehnstuhl, um 1630. Amsterdam, Rijksmuseum.

fein profilierte Balustermotive an allen vier Beinen; an den Stellen jedoch, wo die Querverbindungshölzer eingezapft sind, hat man stets, mit feinem Gefühl für das Konstruktive, die ursprüngliche Vierkantform belassen (Abb. 102). Die Querhölzer, „Sprossen", haben gewöhnlich die Form schmaler, gesägter Bretter; im Verlauf des 17. Jahrhunderts bekommen sie, ebenso wie die Beine selbst, die gewundene Säulenform (Abb. 103), die ein Charakte-

ristikum des Barockstils ist und die uns später noch oft begegnen wird.

Als Beispiel eines süddeutschen Renaissancetisches sei der aus Oberfranken stammende Kastentisch in der Sammlung Figdor (Wien) abgebildet (Abb. 104), der besonders in der Profilierung

Abb. 104. Kastentisch aus Oberfranken, Ende 16. Jahrh. Sammlung Figdor, Wien.

der Stützen und ihrer Verbindung seine Abstammung aus der Gotik nicht verleugnet. Eine andere Art zeigt die Platte auf vier schräggestellten, unten durch Fußbretter zu einem festen Geschränk verbundenen Beinen, die in den klaren Balusterformen ihren Renaissancecharakter nicht verleugnen (Abb. 105). Von den da und dort vorkommenden Prunktischen mit geätzten Steinplatten und überreich ausgebildetem Unterbau sei hier abgesehen. — Der

Typus des norddeutschen Spätrenaissancetisches geht mit dem holländischen überein: lang-rechteckige Ausziehplatten, deren Zarge von vier baluster- oder vasenförmigen, durch Fußbretter verbundenen Füßen getragen wird (Abb. 106). Ebenso ist der kleine Unterbau der Leinenpressen gebildet, die im 17. Jahr-

Abb. 105. Tisch mit Doppelplatte. Schweiz, 2. Hälfte des 16. Jahrh. Frankfurt a. M., Privatbesitz.

hundert von Holland aus in das Mobiliar von ganz Deutschland eindrangen.

Beim Bett, soweit es wirklich ein freistehendes Möbel war und nicht wie in Holland und vielfach in Niederdeutschland als kastenförmiger Einbau gleichsam einen Teil des Wandgetäfels bildete, erhält sich die alte Konstruktion mit dem auf vier hohen Stützen ruhenden Baldachin (Abb. 107). Das Kopfteil wurde beträchtlich

höher gebildet als das Fußende, vielfach wurde der Unterbau stark erhöht, so daß ein truhenartiger Kasten als Stufe davorgesetzt werden mußte. Vorhänge, die nachts aufgeschlagen wurden, umgaben das ganze Bett, oder es hingen nur kurze Lambrequins von dem meist hölzernen Betthimmel herab. Die Dekoration des Holzwerkes richtete sich natürlich nach den am

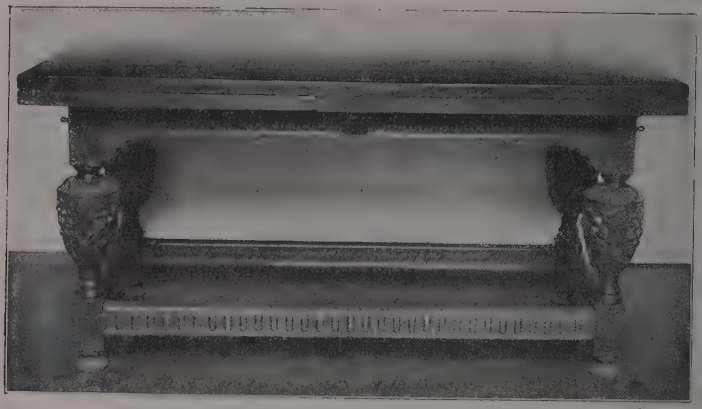


Abb. 106.
Holländischer Ausziehtisch, um 1650. Amsterdam, Rijksmuseum.

Schrankmöbel bereits gekennzeichneten landschaftlichen Gepflogenheiten.

In der Frühzeit (1520—50) hat man in den großen Handelsstädten Süddeutschlands hier und da auch die Formen des venezianischen und florentinischen Bettes herübergenommen, was wir zwar nicht aus erhaltenen Originalstücken, wohl aber aus Holzschnitten und Werken der Bildschnitzerei wissen.

England tritt in dieser Zeit nur wenig selbständig hervor. Zumeist hält es sich an kontinentale Vorbilder; besonders die holländischen Möbel haben jenseits des Kanals Schule gemacht. Vielfach aber fehlt der klare Geschmack im Ornament und der

Abb. 107.
Bett, Oberbayern Anfang 17. Jahrh. Nürnberg, Germanisches Museum.

Sinn für gute Proportion. Die Zeit vorbildlichen englischen Geschmackes im Mobiliar sollte erst später kommen.

IV. Barock.

Es ist schwer, eine klare zeitliche Begrenzung der Epoche zu geben, deren Kunstäußerungen wir als „Barockstil" bezeichnen. Ein genauer Schnitt zwischen Ende der Renaissance und Beginn des Barocks ist überhaupt nicht zu machen; dazu ist das Phänomen zu vielgestaltig und die Übergänge zu fein versponnen — hier noch mehr wie bei der Ablösung der Gotik durch die Renaissance, wo das neue, völlig anders geartete Ornament in den meisten Fällen wenigstens einen deutlichen Fingerzeig gab. Natürlich entstehen auch jetzt neue Ornamentformen; aber die Entwicklung hat nichts Sprunghaftes, sondern die Weiterbildung der einzelnen Formelemente geht so unmerklich vor sich, daß sie für die historische Analyse nur rückschauend von einem Punkte aus möglich ist, der bereits eine ganze Anzahl fertiger Neubildungen in sich vereinigt. Es ist unmöglich, auf diese Übergänge und Spielarten hier im einzelnen einzugehen; wir müssen uns an dieser Stelle darauf beschränken, den vollentwickelten Barockstil, wie er sich auf dem Gebiete der Möbelkunst am augenfälligsten darstellt, zu charakterisieren.

Die verstandesmäßige Klarheit, die architektonische Strenge und die Ruhe der Renaissance wird abgelöst durch eine irrationelle, malerische Auflösung der Form, durch eine geniale Gleichgültigkeit gegenüber den Gesetzen der Tektonik und durch ein immerwährendes Streben nach Bewegung. Das Häufen kleiner Motive, das für die „Schreinerarchitektur" des 16. Jahrhunderts so kennzeichnend war, fällt weg zugunsten einiger weniger aber großer Akzente, die den Eindruck des Ganzen beherrschen. Es wurde bereits hinge-

wiesen auf den Ersatz der zwei kleinen Geschosse beim süddeutschen Architekturschrank durch eine einzige durchgehende Säulenstellung; die Säule selbst wird jetzt korkzieherartig gewunden, wodurch sie gesteigertes Leben und Bewegung bekommt, und außerdem werden starkwirkende Effekte erzielt durch den Wechsel von Glanzlichtern und tiefen Schatten auf dem jetzt stets spiegelglatt polierten Holz. Die Farbigkeit der flächigen Renaissance-Intarsien genügt nicht mehr; Schildpatt, Messing, Bronze, ja farbige Steine und Halbedelsteine müssen zur Belebung der Füllungen mitwirken, die in anderen Fällen durch wuchtige Verkröpfung ihrer Rahmenglieder quaderartig aus den zurücktretenden Flächen hervorgehoben werden. Die Silhouette des Schrankes wird bewegt durch Übereckstellen der Pfeiler und Säulen, durch gewaltige, reichabgestufte Gesimse und durch hohe Aufsätze mit gebrochenen Giebeln. Die ruhigen Stützformen der Stuhlbeine und -lehnen werden durch geschwungene Voluten ersetzt, denen jede Spur einer Tragefunktion abgeht. Das unendlich mannigfaltige, stets aber klar gegliederte und der besonderen Form der zu füllenden Fläche angepaßte Ornament der Renaissance wird seiner feinen Detaillierung wegen verabschiedet; zur Alleinherrschaft kommt die schwungvolle Akanthusranke mit ihren breitlappigen Blättern, sowie ein gleichsam aus zähem Teig geknetetes Ornament, das man seiner schwammigen, wiederum nur auf malerische Wirkungen abzielenden Bildung wegen mit dem Namen Knorpel- oder Ohrmuschelornament belegt hat.

Vor allem durch die Tätigkeit vieler allzu geschäftiger und originalitätssüchtiger Ornamentstecher, deren unheilvollem Einfluß der schlichte, kritiklose Handwerker vielfach ohne Gnade ausgeliefert war, artete der Schwung des Barockstils vielfach in geschmacklosen Schwulst aus; dennoch aber kann man sich der hinreißenden Wucht und dem grandiosen Pathos der Mehrzahl seiner Erzeugnisse nicht entziehen. Ja, was vor einem Menschenalter noch undenkbar gewesen wäre: unsere Zeit hat aus dem ursprünglich nur Mißachtung ausdrückenden Namen „Barockstil“ einen Ehrentitel gemacht.

Die Wurzeln der Barockkunst liegen in der italienischen Re-

naissance. Bis zu Michelangelo herab sind sie zu verfolgen. Aber erst das 17. Jahrhundert zeigt den Stil voll ausgebildet; und zwar ist die Entwicklung nun nicht etwa so vor sich gegangen, daß Italien allein der befruchtende, die zisalpinen Länder die empfangenden Teile gewesen wären, sondern in allen Kulturländern drängte das Kunstwollen mit Naturnotwendigkeit dem gleichen Ziel der

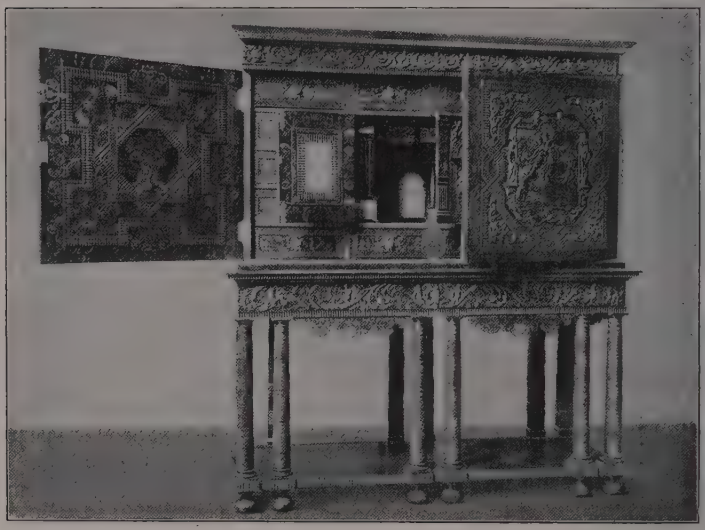


Abb. 108. Kabinettschrank aus Ebenholz. Nordfrankreich oder Flandern, 1. Hälfte 17. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

gesteigerten Empfindung zu, durch gleichzeitiges Geben und Nehmen in parallelem Gange sich entwickelnd. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelang es Frankreich, durch seine politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Überlegenheit in Europa, auch in der Kunst und vor allem im Kunstgewerbe eine führende Stellung sich zu erobern, die es bis ins 19. Jahrhundert hinein unbestritten beibehalten hat. — Darum soll auch hier das französische Barockmobiliar an erster Stelle betrachtet werden.

Frankreich.

Weder in Italien noch in Deutschland hatten sich die klassischen Formen der Renaissance so lange gehalten wie in Frankreich, wenn sie hier auch stets mit einer gewissen kühlen Eleganz abgewandelt worden waren. So mag es erklärlich sein, daß der Einfluß Italiens trotz vieler an den französischen Hof gezogener italienischer Kunsthandwerker auch im 17. Jahrhundert nicht allzu groß wurde. Auch hielt das benachbarte Holland mit seiner etwas nüchternen Spätrenaissance dem volltönenden italienischen Barock die Wage, denn nachweislich haben auch die Niederlande ein gut Teil künstlerischer Kräfte an Frankreich abgegeben.

Das „meuble à deux corps" kam in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bald aus der Mode und machte neuen Formen Platz. Mit ihm das in Frankreich seit Generationen übliche Nußholz. Ebenholz und die übrigen kostbaren „bois des îles", deren Gebrauch man von dem Kolonialvolk der Holländer übernahm, spielten jetzt die Hauptrolle. Hinzu kam ausgedehnte Verwendung von Elfenbein, Zinn, Perlmutter und ähnlichen Materialien. Das Hauptkastenmöbel während der Regierung Ludwigs XIII. war der Kabinettschrank, der aus einem kofferartigen, im Innern meist überreich mit kleinen Kästchen und Kassetten ausgestatteten Oberteil auf einem von 6—12 dünnen Säulenfüßen getragenen Unterbau mit Schubladen besteht (Abb. 108). Die genaue Provenienz dieser Ebenholzmöbel läßt sich nur selten mit Sicherheit bestimmen; das nördliche Frankreich und Flandern werden den Hauptanteil daran haben; die häufig eingravierten Blumen, besonders Tulpen, deuten auf einen Zusammenhang mit Holland, von wo auch die anfänglich stark mit Blumenmotiven arbeitenden farbigen Marketerien späterer Möbel ihre Herkunft herleiten dürften.

Die Kabinette waren ursprünglich kleine viereckige Kästen, meist mit herabfallender Vorderklappe, die als Schreibplatte benutzt wurde. Italien und Deutschland haben große Mengen davon in verschiedenartigster Ausstattung hergestellt und auch exportiert; gewöhnlich aber fehlte diesen Schränkchen ein eigener Unterbau,

der nur in Spanien schon seit dem 16. Jahrhundert obligatorisch war (vgl. Abb. 74). Aus derartigen Kabinetten entwickelte sich

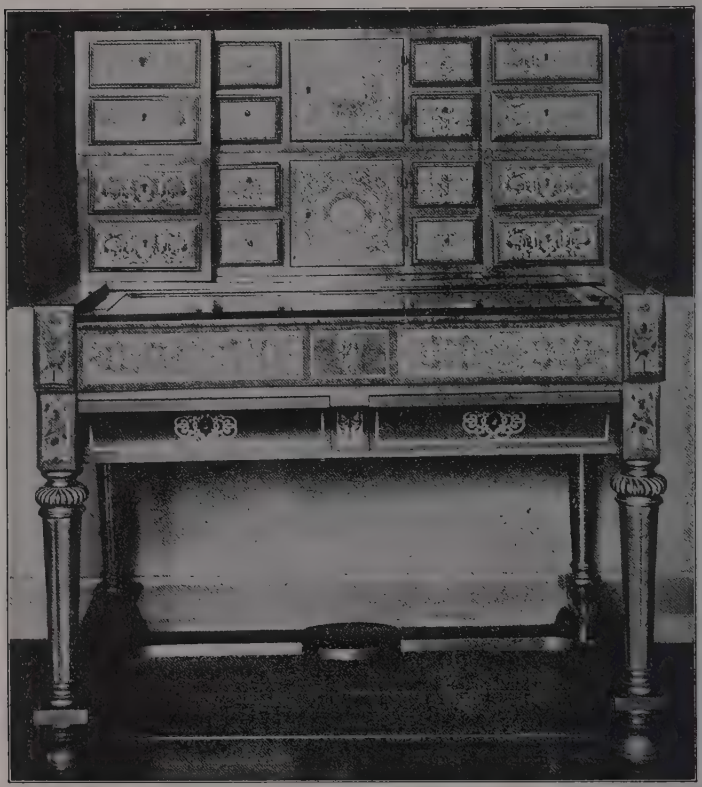


Abb. 109. Sog. Bureau des Marschalls von Créqui. 2. Hälfte 17. Jahrh. Paris, Musée de Cluny.

nun im 17. Jahrhundert ein ganz neuer Möbeltypus, indem man auf den vorderen Klappenverschluß verzichtete und das Kabinett fest mit einem tischartigen Unterbau verband. So entstand der

Schreibtisch mit zurücktretendem, aus einzelnen kleinen Schubfächern zusammengesetztem Oberbau; unter der Tischplatte wurden ebenfalls noch größere Schubladen angebracht. Der französische Name für dies Möbel, dessen edelstes Exemplar in Abb. 109 wiedergegeben ist, ist bureau. Sowohl der Kabinettschrank der Abb. 108 wie dies neue Bureau zeigen in Aufbau und Umriß eine große Mäßigung; das barocke Element tritt nur in den Einzelheiten — dort in den Flammleisten und dem schweren Akanthusrankenwerk der Ebenholzschnitzereien, hier in der vollen, etwas unruhigen Ornamentik der Einlagen aus Zinn, Kupfer und Schildpatt — hervor. Den eigentlichen Barockcharakter des französischen Mobiliars der Louis XIII.-Zeit, über dessen provinzielle Abwandlungen wir bisher leider so gut wie gar nicht unterrichtet sind, zeigt der mit geflochtenem Sitz und Lehne ausgestattete Lehnstuhl, „fauteuil", in Abb. 110, dessen Form aber auch in den Niederlanden üblich war.

Noch ein anderer Möbeltypus verdankt dem 17. Jahrhundert, wenn auch erst seiner letzten Hälfte, die Entstehung; das ist die Kommode. In Frankreich geschaffen, vertritt sie daselbst auch den großen Schrank, der dort niemals so heimisch gewesen zu sein scheint wie in Deutschland. Jedenfalls nicht in der Einrichtung der königlichen Paläste und fürstlichen Häuser, deren Mobiliar bisher allein einer eingehenden Publikation für würdig erachtet worden ist.

Die französischen Prunkmöbel, die von jetzt an für die ganze zivilisierte Welt vorbildlich wurden, gingen in erster Linie hervor aus der von Ludwig XIV. gegründeten „Manufacture royale des meubles de la Couronne" in Paris. Dies Institut wurde 1667 durch königliches Patent organisiert und vereinigte in sich hervorragende Kunsthandwerker aller Art, Teppichweber, Ebenisten — wie die Kunsttischler von jetzt an hießen —, Goldarbeiter u. a., unter der Leitung des Malers Le Brun, dessen vornehm-klassische Kunstanschauung einen bestimmenden Einfluß auf den Betrieb der Manufaktur ausübte. Neben französischen Künstlern wurden viele Italiener und Niederländer hier beschäftigt, der zielbewußten Leitung aber gelang die Zusammenfassung aller Kräfte zu einer einheitlichen Geschmacks-

betätigung, wie sie die Welt kein zweites Mal gesehen hat und die die Grundlage wurde für den unerhörten Glanz des französischen Kunstgewerbes im 18. Jahrhundert.

Für den Eindruck des uns hier lediglich beschäftigenden Gebietes der Möbel wurde bestimmend die Marketerie, d. h. das Verkleiden der Möbelflächen mit einer Art Furnier, das aus ausgesägten und ineinandergelegten Platten von verschiedenfarbigem Holz, von Elfenbein, Schildpatt, Messing, Zinn usw. besteht. Diese Marketerie ist nach neueren Forschungen zurückzuführen auf das bunte Florentiner Steinmosaik, das durch Colberts Bemühungen auch nach Frankreich übertragen wurde. Zu den reichsten Wirkungsmöglichkeiten wurde die Technik aber erst gesteigert durch den genialsten Ebenisten der Manufacture royale, durch Charles André Boulle (1642—1732). Im Anfang schloß Boulle, dessen Name auf die ganze Gattung übergegangen ist, sich an die niederländische Art der naturalistischen Blumenmarketerie an; dann aber ging er unter dem sich rasch ablösenden Einfluß der französischen Ornamentstecher Lepautre, Marot und Bérain auf dem Wege über das

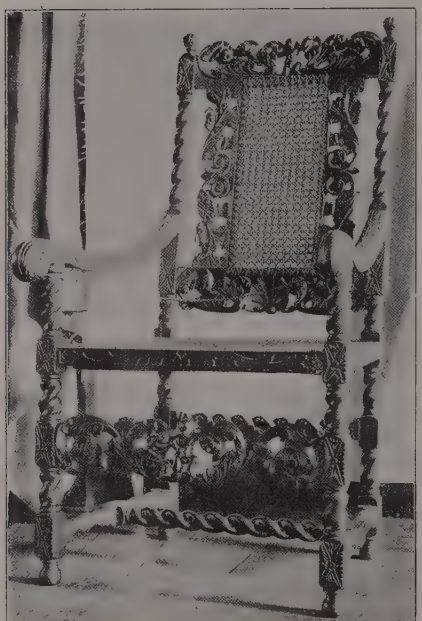


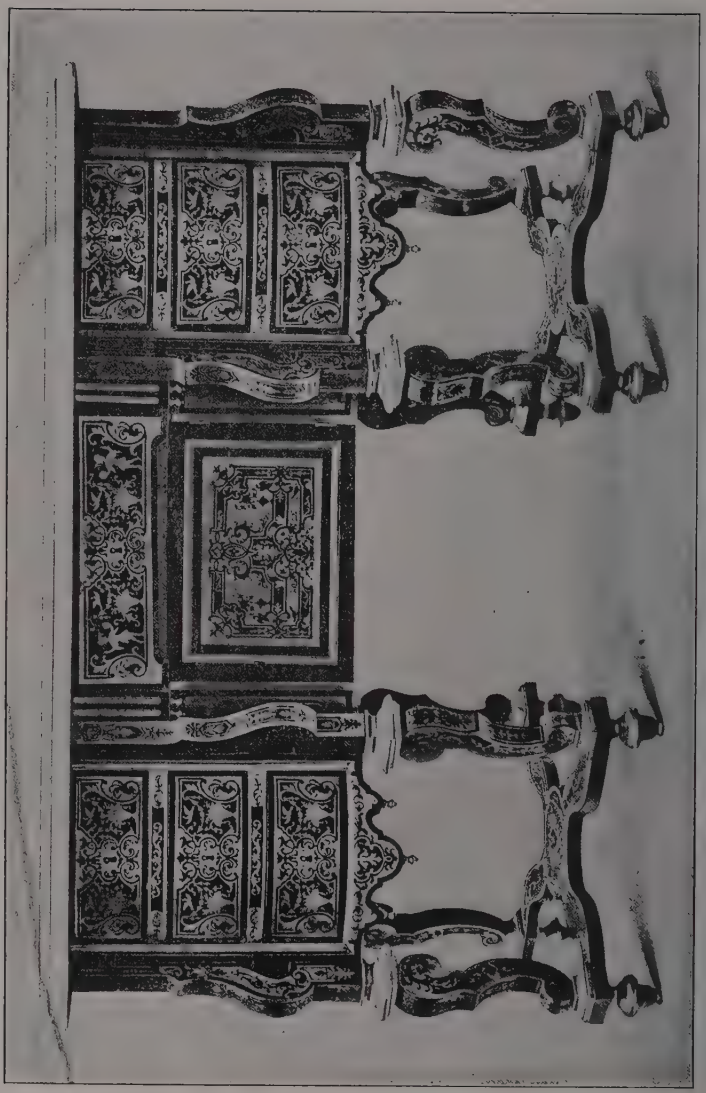
Abb. 110. Französischer Lehnstuhl, 1. Hälfte 17. Jahrh. Paris, Louvre.

schwere Akanthuslaubwerk zu eleganten, klassizistischen Formen und endlich zu dem graziösen Spiel leichter Bänder und zarter Laubgewinde über, das sich mit den wiedererstandenen Grotteskenelementen der französischen Renaissance mischte. Die stets in geschmackvollster Weise flächig behandelte Marketerie ist in Feldern zusammengenommen, die von kräftigen Messinggurten umrahmt

Abb. 111. Kommode mit Marketerie und Bronzebeschlag von Ch. A. Boulle, Ende 17. Jahrh. Paris, Louvre.

werden. Fast nie fehlen schwere, oft figürlich behandelte Bronzebeschläge, deren wuchtig-schwungvolle Formen den Boullemöbeln ihren majestätisch-vornehmen Eindruck verleihen.

Die Formen der Möbel sind zu mannigfaltig, als daß sie hier im einzelnen analysiert werden könnten. Schränke, Kommoden (Abb. 111), Bureaus, Schreibtische (Abb. 112), Kabinette und Truhen auf Untersätzen, Postamente, Standuhren und andere Prunkmöbel



sind von Boulle, seinen Mitarbeitern und Nachfolgern für die königlichen Schlösser geschaffen worden. Teilweise hat Boulle selbst die Entwürfe dazu gezeichnet — eine Reihe seiner Zeichnungen und Stiche haben sich erhalten —, meistens aber hat er nach Entwürfen der führenden Architekten gearbeitet. Denn in der Zeit Lud-

Abb. 113. Französischer Konsoltisch. Um 1680. Paris, Louvre.

wigs XIV. kam der Grundsatz in bisher kaum so streng gehandhabter Konsequenz zur Geltung, daß die Architektur des Raumes, die Gestaltung der Wände durch Malerei und Plastik mit dem Mobiliar bis in die geringste Kleinigkeit in harmonischer Einheitlichkeit zusammenklingen müsse. Daher übten die Architekten durch direkten Verkehr mit dem Kunsthandwerker oder durch das Medium des Ornamentstiches einen immer sich steigernden Einfluß auf das Kunstgewerbe aus.

Die Art Boulles wurde von seinen vier Söhnen, wie auch von anderen Ebenisten mehrere Menschenalter hindurch fortgeführt, z. T. in sklavischer Nachahmung, z. T. in freier Weiterbildung gemäß der Entwicklung der Möbel- und Ornamentformen. Erreicht hat ihn niemand wieder, weder in der prachtvoll großartigen Konzeption, noch in der sehr schwierigen technischen Ausführung, die er schlechthin mustergültig beherrschte.

Neben dieser Marketeriearbeit, die aus technischen Rücksichten

Abb. 114. Schmuckkasten mit sog. Florentiner Mosaik aus Halbedelsteinen und Bronzebeschlägen. Frankreich, Anfang 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

vorwiegend in flächigen Formen gehalten war und dadurch immer einen in tektonischer Hinsicht gemäßigten straffen Charakter sich bewahrte, ging eine bedeutend bewegtere Richtung her, die in kräftigen Schnitzereien den ausgeprägten Barockstil der Zeit Ludwigs XIV. repräsentiert. Der Konsoltisch in Abb. 113 mag diese prunkende, volltönende Art veranschaulichen. Die schlichten Tischbeine der Renaissance sind in viereckige, volutenbesetzte, vasenbekrönte Aufbauten von stark bewegtem Umriß verwandelt; geknickte Volutenbänder bilden das Gerüst der unteren Verbindungsstege. Um den prunkvollen Eindruck zu erhöhen, ist das ganze Holzwerk vergoldet, was von nun an übrigens auch bei der über-

Abb. 115. Italienischer Spiegelschrank aus Zedernholz. Um 1700. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

wiegenden Mehrzahl der Sitzmöbel gebräuchlich wird. Das Hauptsitzmöbel ist ein schwerer Fauteuil mit geschwungenen Zargenhölzern und Armlehnen; über dem dickgepolsterten Sitz erhebt sich die ebenfalls gepolsterte, schräggestellte riesige Rückenlehne, die den Kopf des Sitzenden weit überragt. Die Bezüge werden aus Samt, aus gestickten oder gewebten Stoffen, oder aus dem im 17. Jahrhundert sehr beliebten gepunzten und vergoldeten Leder hergestellt.

Italien.

Viel mehr als in der meist etwas zurückhaltenden gemäßigten Richtung des französischen Barock, wie ihn die Boullemöbel veranschaulichen, hat das Streben nach malerischen Wirkungen und wuchtiger Bewegung in dem Ursprungslande des Barockstils, in Italien, sich voll ausgelebt.

Berühmt und in Frankreich wie in Deutschland viel nachgeahmt war das sog. Florentiner Mosaik (Pietra-dura-Inkrustation), die Einlegearbeit aus bunten Steinen, besonders aus verschiedenfarbigen Kieseln aus dem Bett des Arno. Diese Technik, die entweder flachabgeschliffen oder in kräftigem Reliefstil hergestellt wurde, löste die schlichtere Holzintarsia der Renaissance ab und wurde zum Schmuck von Tischplatten, Kabinetten, Schmuckkästen (Abb. 114), Schränken usw. verwendet. Besonders häufig als Einlage in den schwarzen Grund des polierten Ebenholzes, das man mit Vorliebe zu Kabinettschränken mit reicher Schubladen- und Türeinrichtung verarbeitete. Große Schränke, die von jeher in dem nicht allzu reichlichen Mobiliar des italienischen Hauses zu den Seltenheiten gehörten, treten hinter den halbhohen Prunkmöbeln entschieden zurück. Außer mit der Pietra-dura-Arbeit versuchte man ähnliche farbige Effekte zu erzielen durch Ölmalerei, durch Hinterglasmalerei und durch Auftrag von Reliefs aus gegossener Masse. Daß häufig noch Bronzebeschläge, ja Silbertreibarbeiten hinzugenommen wurden, versteht sich von selbst. Der Kern dieser Möbel, d. h. das Ebenholzgerüst, ist meist in ziemlich ruhigen Formen gehalten; die ganze Bewegung und die malerisch-farbige Wirkung bleibt den Einlagen aus anderem Material vorbehalten.

Daneben waren sehr beliebt die zumeist in Florenz hergestellten halbhohen Nußholzkabinette, auf deren zweitürigem, geschlossenem Unterbau ein leicht zurücktretender Oberbau mit drei eingesetzten kleinen Türen und Schubkästen aufliegt; die Türen, die Gebälke und die seitlichen Pfeiler sind mit fast vollrund geschnitzten Figuren — Putten, Karyatiden und mythologischen Gestalten — besetzt.

Abb. 116. Italienischer Kirchenstuhl. Um 1700.
Guardiagrele, S. Maria Maggiore.

Ein gutes Beispiel eines hohen italienischen Schrankes, allerdings schon der Spätbarockzeit angehörend, ist der aus Zedernholz bestehende, mit reicher vergoldeter Schnitzerei ausgestattete Spiegelschrank in Abb. 115. Wie der zielbewußte Barockwille oftmals in fast grottesken Erscheinungen sich kundgibt, zeigen die riesenhaften Voluten, aus denen der Lehnstuhl in Abb. 116 zusammenkomponiert ist. Aber selbst solche Übertreibungen haben etwas Imponierendes, Zwingendes an sich. — Auf einzelne Künstler, deren Namen besonders als Holzschnitzer auf uns gekommen sind, kann hier nicht

näher eingegangen werden. Vorzügliche Arbeiten des Barockstils haben sich in Rom und besonders in den Palästen und Schlössern des italienischen Nordens, in Venedig, Genua und Turin, erhalten.

Deutschland.

Nirgends waren die Bedingungen für eine einheitliche Kunstentwicklung so günstig wie in Frankreich, wo infolge der politischen Zentralisation Paris als Sitz des königlichen Hofes alle geistige und künstlerische Kultur in sich vereinigte. Ganz anders lagen die Dinge in Deutschland. Vielgestaltig wie die politische Einteilung war auch die künstlerische Betätigung. Zu der folgerichtig und fortschrittlich sich entwickelnden, auf alten Traditionen weiterbauenden Kunst des Bürgertums in den reichen Städten trat in den unzähligen Schlössern und kleinen Residenzen ein höfischer Stil, der sich nach dem bewunderten Vorbilde von Versailles richtete. Da außerdem noch die kulturellen Gegensätze von Nord- und Süddeutschland sich scharf ausprägten, war natürlich eine einheitliche Kunstäußerung unmöglich. Dafür aber ist das bunte Bild um so interessanter, wenn auch recht verwickelt und schwer in eine kurze Darstellung einzufangen.

Es ist klar, daß durch diese Dezentralisation eine stark individuelle Note in das ganze Kunstgetriebe hineinkommen mußte, ebenso wie auch formalen und ornamentalen Eigenwilligkeiten und Übertreibungen Tür und Tor geöffnet waren. So hat Deutschland aus den Intentionen des Barockstils die äußersten Konsequenzen gezogen; so hat das bereits erwähnte Ohrwaschel- und Knorpelornament hier seine liebevollste, begeistertste Ausbildung erfahren, während das klassizistische Frankreich sich völlig davon freihielt, und in anderen Ländern, wie in Italien und den Niederlanden, diese wildeste Formenwelt des Barock nur von episodischem Wert gewesen ist. Andererseits haben gerade Italien und Holland einen gewissen Einfluß auf die deutsche Barockkunst ausgeübt, der jedoch niemals so groß gewesen ist, daß man etwa ein Abhängigkeitsverhältnis daraus ableiten könnte. Vielmehr sind es gewisse Parallelerscheinungen resp. Verwandtschaftsverhältnisse im Volkscharakter,

Abb. 117. Nußholzbüfett aus dem Haus der Safranzunft in Basel. Arbeit des Basler Tischmachers Joh. Heinr. Keller. 1664. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Abb. 118. Spätrenaissanceschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh. Oberelsaß. Straßburg, Kunstgewerbe-Museum.

die Niederdeutschland mit Holland von alters her verbanden, während die großen süddeutschen Handelsstädte, Nürnberg, Augs-

burg, Ulm usw., auch künstlerisch sich transalpinen Einwirkungen stets zugänglich gezeigt haben, ohne von ihrem eigenen Charakter

Abb. 119.
Nürnberger Barockschrank mit Wappen der Holzschuher und Imhof. 2. Hälfte 17. Jahrh. Im Berliner Kunsthandel.

einzubüßen. Der französische Einfluß kam erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, und zwar, wie gesagt, lediglich in der höfischen Kunst zur Geltung.

Das Pomphafte, das Schwellende, Malerische, womit der Barockstil seine Hauptwirkungen bestreitet, kommt vielleicht am restlosesten zum Ausdruck in dem großen Nußholzbüfett des Basler „Tischmachers“ Joh. Heinr. Keller im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Abb. 117). Alle die Motive, auf die schon wiederholt aufmerksam gemacht wurde, die gewundene Säule, die Flammleiste, der gebrochene Giebel, das schwere Akanthuslaub, das schotenartige Knorpelwerk — alles ist hier zu einer frappierend-wuchtigen Wirkung verbunden.

Wie der viertürige süddeutsche Fassadenschrank im Laufe des 17. Jahrhunderts sich zum zweitürigen Schrank entwickelte, ist bereits im vorigen Abschnitt (S. 121) angedeutet worden. Es mag hier noch einmal darauf hingewiesen sein, daß eine exakte Trennung der Begriffe Spätrenaissance und Barock nicht möglich ist; bei vielen Stücken macht sich der Barockcharakter nur in gewissen ornamentalen Details, besonders in kräftig wirkenden Schnitzereien bemerkbar, während in anderen Fällen die Wucht des ausgesprochenen Barock in den Proportionen und in der Gesamtdisposition klar zutage tritt. Die alte süddeutsche Vorliebe für den architektonischen Aufbau des Schrankes hält sich aber zäh bis ins 18. Jahrhundert hinein. Ein besonders gutes, wahrscheinlich im Oberelsaß entstandenes Möbel, das noch den alten zweigeschossigen, also viertürigen Aufbau zeigt, im übrigen aber in der ganz hervorragenden Schnitzerei und in der Fülle der gedrängten Motive ausgesprochenen Barockcharakter trägt, gibt die Abb. 118 wieder. Derartige Stücke treten aber im allgemeinen stark hinter denen mit durchgehender zweitüriger Anlage zurück. Im einzelnen schwankt die Disposition des Fassadenschmuckes beträchtlich. Selten sind die Schränke, bei denen die gesamte Vorderseite lediglich von den zwei Türen und ihrer architektonischen Rahmung gebildet wird. Gewöhnlich ist der Sockel so kräftig und hoch gestaltet, daß er zwei Schubladen in sich aufnehmen kann; ja es kommen Exemplare vor, bei denen vier Schubladen in zwei Reihen übereinander im Sockel untergebracht sind. Die beiden Schranktüren sind entweder mit einer einzigen durchgehenden Hochfüllung dekoriert (Abb. 119), oder es

Abb. 120. Süddeutscher Barockschrank. Anfang 18. Jahrh. Nürnberg, Germanisches Museum.

sind zwei kleinere Füllungen, die obere vielfach länger wie die untere, übereinander gesetzt. Das Rahmenwerk der Füllungen ist natürlich mehr oder weniger stark verkröpft (Abb. 120). Gern wird über dem Gesims noch ein kräftiges Schnitzwerk als oberer Abschluß

aufgesetzt, während die Säulen, auf glatten Sockeln oder auf geschweiften Konsolen ruhend, seitlich über Eck gestellt sind, um den korkzieherartigen Säulenschaft möglichst auch frei mit seiner Spiralsilhouette wirken zu lassen. Die Möbel sind durchweg furniert,

Abb. 121. Frankfurter Barockschrank. Um 1700. Frankfurt a. M., Privatbesitz.

vielfach auch noch mit Einlagen aus verschiedenfarbigem Holz versehen; die Schnitzereien sind gewöhnlich aus Nußholz hergestellt.

Eine Sonderstellung nehmen die sog. Frankfurter Barockschränke ein. Meist ganz schlicht, ohne irgendwelche Schnitzerei, wirken sie allein durch ihre kräftige Bauart von wuchtigster Pro-

rtion und durch die großen verkröpften Füllungen auf den bei-
n Türen. Stets strahlen sie im Glanz ihrer bei allen guten Stücken
er furnierten Nußholzoberfläche (Abb. 121). Natürlich sind sie
ht auf das Gebiet der freien Reichsstadt beschränkt geblieben,

Abb. 122. Barockbettstelle aus Schloß Ambras. Um 1650.

ndern sind sicher auch in ihrer weiteren Einflußsphäre, in der
etterau, in Hessen, am Rhein und in der Pfalz beliebt gewesen.
e bilden gleichsam die mitteldeutsche Brücke zu den später zu
sprechenden niederdeutschen „Schapps“ (vgl. S. 161). Das Nuß-
rnier und die Verkröpfung ist ähnlich auch an dem übrigen
obiliar der Frankfurter Gegend anzutreffen.

Wie das süddeutsche Barockbett sich vollkommen dem in den

Schränken zutage tretenden Charakter anschließt, zeigt die in Abb. 122 wiedergegebene Bettstelle aus Schloß Ambras, auf deren gedrehten Säulen man sich nur das Gestell für den Betthimmel und die herabhängenden Vorhänge hinzudenken muß. Im übrigen war nun auch schon das Bett ohne Überbau mehr in Mode gekommen, wenn auch der Himmel und die schwere Stoffdraperie in vornehmen Häusern noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch sich nicht verdrängen ließen.

Häufig hatten die großen süddeutschen Schränke ihren Standort im Treppenhaus und auf dem Vorplatz. Durchweg war das der Fall bei ihren niederdeutschen Verwandten, denen man deswegen den Gattungsnamen „Dielenschrank" gegeben hat.

In Niederdeutschland ist die Entwicklung von dem vieltürigen Renaissanceschrank bis zu dem gewaltigen zweitürigen Barockschrank sehr viel später vor sich gegangen als in Süddeutschland. Die Freude an der Schnitzerei hat dem alten Typus des „Abendmahlsschrankes" (vgl. Abb. 86) zu langem Leben verholfen. Die viertürigen Eichenholzmöbel Hollands wiesen dann im 17. Jahrhundert den weiteren Weg. Die in den meisten Fällen künstlerisch fragwürdige Figurenschnitzerei überließ man eine Zeitlang den bäuerlichen Werkstätten und ging — wenigstens in den reichen Seestädten an Nord- und Ostsee — dann auch dazu über, die Oberfläche des ganzen Möbels zu furnieren. Der voll entwickelte Barockgeschmack scheint sehr rasch und unvermittelt über diese Gegenden gekommen zu sein; jedenfalls fehlen uns die Zwischenglieder zwischen den niederdeutschen Nachahmungen der holländischen Spätrenaissancemöbel und dem ausgesprochenen Barocktypus, wie ihn die Abb. 123 aufweist, vollkommen. Die in reicher Profilierung vorspringenden, verkröpften Füllungen der vier Türen sind Schöpfungen rein barocken Geistes, ebenso wie die mit grottesken Masken verzierten Kapitelle der gewundenen Säulen, die gedrückten Vasenfüße und das schwere Gesims. Die stumpfe Oberfläche des früher üblichen Eichenholzes ist durch ein spiegelndes, poliertes Nußholzfurnier ersetzt worden. Das in einem Vierländer Bauernhause aufgefundene Möbel ist

Abb. 123. Hamburger Barockschrank. Um 1680. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. (Nach Brinckmann.)

Sicherlich eine Hamburgische Arbeit von etwa 1680. Ganz ähnliche Schränke sind nach Ausweis der Meisterzeichnungen des Schnitzer-

amtes von etwa 1675—1690 in Bremen hergestellt worden.[1] Auch das Museum in Schleswig besitzt ein fast identisches Exemplar

Abb. 124. Danziger Barockschrank. Um 1670. Berlin, Kunstgewerbe-Museum

Ein vielleicht um wenige Jahre älteres, in den schlichten Säulenformen ruhigeres Pendant aus der Danziger Gegend zeigt die Abb. 124.

[1] Vgl. K. Schäfer, a. a. O.

Abb. 125.
Danziger Schrank vom Ende des 17. Jahrh. Danzig, Westpreußisches Provinzial-Museum. (Nach „Danziger Barock“.)

Abb. 126.
Norddeutscher Schrank. Um 1700. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Aufbau und Einteilung sind sehr ähnlich, ebenso die verkröpften Füllungen; das Nußfurnier ist hier und da unterbrochen durch geometrische Einlagen heller Hölzer. Das Innere der Türen hat

Abb. 127. Hamburger Schapp. Datiert 1682. Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe.

hell eingelegte mythologische Figuren, eine Danziger Spezialität. Die direkte Weiterbildung dieses Schrankes zeigt besonders gut das Westpreußische Provinzial-Museum in Danzig in Form zweitüriger Möbel, bei denen die Halbsäulen durchgehend gebildet sind und die beiden großen Türen je zwei breite Füllungen mit

schmalem, dazwischen liegendem Längsfeld aufweisen (Abb. 125). Ähnliche Formen sind übrigens auch in ganz Mitteldeutschland, bis nach Westfalen hinein, üblich gewesen. Der zweitürige, eingeschossige Typus wird nun nicht mehr verlassen; nur drängt das schwere Barockgefühl nach Zusammenfassung und Vergrößerung der Formen. Infolgedessen werden die zwei kleinen Füllungen zusammengezogen zu einem großen, wirksamen Motiv, wie es der mit hellem Maserholz furnierte Schrank in Abb. 126 zeigt, dessen nähere Heimat vorläufig leider nicht zu bestimmen ist. Daß er niederdeutsch ist, ist keine Frage. Er kommt aber ebenso im ostelbischen Deutschland (z. B. in Mecklenburg) wie im Bremischen Gebiet bis gegen 1750 vor.

Auch für den in unzähligen Exemplaren hergestellten Schrank, der den Höhe- und Endpunkt dieser niederdeutschen Barockentwicklung bedeutet, ist eine genaue Lokalisierung auf Grund sicherer landschaftlicher Merkmale bisher nicht durchzuführen. Das ist der nach dem Vorgang des um 1720 von Joh. Chr. Senckeisen gedruckten „Leipziger Architektur-, Kunst- und Säulenbuch" sogenannte „Hamburger Schapp".[1] Der Typus ist jedoch absolut nicht auf Hamburg beschränkt geblieben; er hat die Tischlerkunst der reichen Handelsstädte an der See von Hamburg an bis Danzig und weiter beherrscht. Die Schnitzerei kommt neben der reichen Verkröpfung auf den Türen und den Schubladen wieder zu ihrem Recht; bei schlichteren Beispielen beschränkt sie sich auf die Kapitelle, die acht Zwickel auf den Türen und das Mittelfeld des mächtig vorspringenden Kranzgesimses, in reicheren Fällen werden auch noch die Pilaster und die innere Umrahmung der großen Türfelder mit Schnitzwerk bedeckt. Einen gewissen, wenn auch nicht immer stichhaltigen Anhalt für die Lokalisierung dürfte die von Brinckmann mitgeteilte Beobachtung ermöglichen, daß die Hamburger Schränke ein glatt durchlaufendes Kranzgesims — berechnet für die Aufstellung eines Satzes von fünf blauen Delft-

[1] Vgl. die Abbildung bei J. Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, S. 654.

Abb. 128. Danziger Barockschrank, Anfang 18. Jahrh. (Ostdeutsche Variante des sog. „Hamburger Schapp".) Danzig, Westpreußisches Provinzial-Museum. (Nach „Danziger Barock".)

vasen — besitzen (Abb. 127), während in den Ostseestädten das Mittelteil durch Verkröpfung gewöhnlich stark erhöht wurde (Abb. 128). Lübeck hat daneben noch einen besonderen Typus

ausgebildet, indem dort die Bekrönung vielfach in barocker Kurve zu einem geschweiften Giebel ausgebildet wird. Dieser Typus hat sich vom Ende des 17. Jahrhunderts an bis gegen 1740 einer sehr großen Beliebtheit erfreut und ist mit Varianten auch in Mitteldeutschland nachgeahmt worden. Selbst im Schloß Ambras in Tirol stehen Schränke, die, wenn auch zweigeschossig, doch ihre

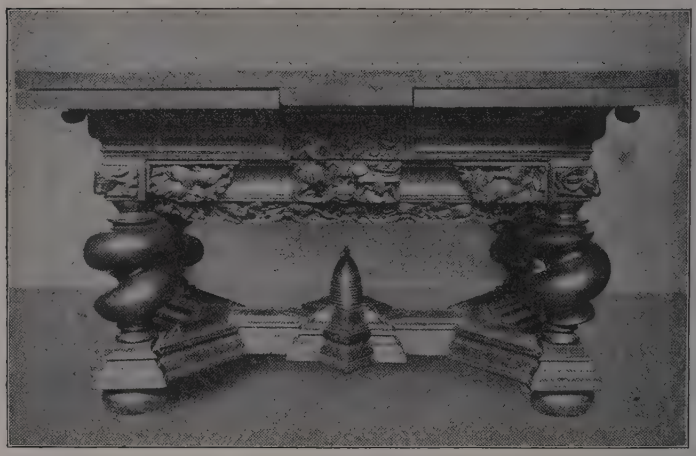


Abb. 129.
Barocktisch, Danzig um 1700. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

direkte Entstehung aus dem „Hamburger Schapp" klar dokumentieren.

In den Meisterzeichnungen des Mainzer Tischleramtes tritt uns von 1676 an bis gegen 1715 ein Typus entgegen, der dem niederdeutschen Schrankmöbel in vieler Beziehung eng verwandt ist. Das Gebälk wird hier von drei sehr kräftig ausgebildeten Halbsäulen getragen. Die beiden hohen Türfelder haben große Füllungen, deren Verkröpfungen aber nicht die ganze Wuchtigkeit der niederdeutschen Formen besitzen. Unten, zwischen den Säulensockeln liegen zwei ähnliche kleine Querfüllungen. Schnitzerei

auf den Flächen kommt außer bei einigen frühen Exemplaren, die noch das tollste Ohrwaschelornament zeigen, nicht vor; dagegen ist das Gebälk, im Gegensatz zum echten niederdeutschen

Abb. 130. Holländischer (friesischer) Schrank. Um 1700. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Schapp, über den drei Halbsäulen stark verkröpft und an diesen Stellen voll architektonisch durchgebildet.

Nicht selten trifft man in Norddeutschland — besonders wieder in Danzig — auf eine leichtere Spielart der Schappschränke, die gewöhnlich auch kleinere Dimensionen besitzt und statt des Schubladensockels ein hohes tischartiges Gestell mit gewundenen Säulenfüßen und verkröpften Zargen zeigt. Diese Tischgestelle sind genau

Abb. 131. Augsburger Ebenholzkabinett mit farbigen Steineinlagen. 2. Hälfte 17. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

analog den mächtigen norddeutschen Ausziehtischen jener Zeit gebildet (Abb. 129), die ihre Abstammung von dem niederländischen Spätrenaissancetisch (vgl. Abb. 106) nicht verleugnen können.

Neben den glatt mit Nußholz furnierten und mit Schnitzereien verzierten niederdeutschen Möbeln gingen die mit mehrfarbiger Intarsia geschmückten Schränke her. Das Einlegen von Ornamenten aus verschiedenen, auch buntgebeizten Holzsorten und Elfenbeinstückchen war aus den Traditionen der Renaissance heraus überall in Deutschland in Übung geblieben. In Norddeutsch-

Abb. 132. Kabinettschrank mit farbigen Reliefintarsien. Eger um 1660. Privatbesitz.

land machte sich besonders der holländische Einfluß geltend, der große naturalistische Blumenmuster bevorzugte. Im stärksten Kontrast dagegen war im nördlichen Holland (Provinz Friesland) um 1700 ein wuchtiger Schrank von sehr ernster Wirkung in Mode gekommen, der wohl nicht als Vorbild, sondern mehr als Parallelerscheinung zu den ähnlichen niederdeutschen Dielenmöbeln anzusehen ist (Abb. 130). Er ist völlig mit dunklem Palisander- und Ebenholz verkleidet, die drei Halbsäulen sind glatt, mit geschnitzten Kapitellen, und die mächtigen vorspringenden Quaderbildungen

auf den Türen sind nicht verkröpft, sondern reichlich mit Flammleisten belegt. Die Schnitzerei vor der Mitte des breit ausladenden Kranzgesimses zeigt gewöhnlich ein Wappen in Laubumrahmung.

Es ist bereits mehrfach auf die große Rolle aufmerksam gemacht worden, die im 17. Jahrhundert die Kabinettschränke spielten. Deutschland, besonders Süddeutschland, hatte einen sehr starken Anteil an ihrer Anfertigung. Die reichen Exemplare vom Typus des berühmten pommerschen Kunstschrankes sollen hier unerwähnt bleiben, da sie ihrer kostbaren Edelmetallausstattung wegen mehr in das Gebiet der Goldschmiedekunst wie der Möbelschreinerei gehören. Hingewiesen sei hier nur auf die hervorragenden Einlegearbeiten, die sowohl in Holz, als auch in Elfenbein und in farbigen Steinen meist auf Ebenholzmöbeln angebracht wurden, und deren künstlerischer Mittelpunkt von alters her Augsburg war (Abb. 131). Wie selbst die Holzintarsia im Zeitalter des Barocks aus dem Flächenhaften herausdrängt und zu Reliefwirkungen gesteigert wird, zeigt die sog. Egerer Arbeit. Tafeln mit farbigen Reliefintarsien wurden, von Flammleisten umgeben, zu den verschiedenartigsten Kabinettmöbeln zusammengestellt (Abb. 132). Der Mittelpunkt dieser Technik war Eger; als Meister kennen wir Joh. Georg Fischer († 1669), Adam Eck (tätig bis 1664) und Mitglieder der Familie Haberstumpf.

Abb. 133. Deutscher Barocklehnstuhl. Um 1700. Im Besitz des Fürsten Liechtenstein.

Auf die unzähligen Arten der barocken Sitzmöbel näher einzugehen, ist hier nicht möglich. Sie entwickeln sich folgerichtig

aus den Renaissancestühlen (vgl. die Abb. 98—100). Der in Abb. 133 wiedergegebene Lehnstuhl mit seinen gewundenen Beinen, seinen schweren Armlehnen und der geschnitzten Akanthusbekrönung über der Lederpolsterung ist ein typischer Repräsentant der Spätzeit um 1700.

Es muß hier zum Schluß noch einer Phase des Barockstils Erwähnung getan werden, die in Deutschland in ganz besonderer Weise sich entwickelt hat und den Übergang bildet vom Barock strengster Observanz zum Rokoko. Das ist der sog. Laub- und Bandelwerkstil. Das „Laub- und Bandelwerk" ist die deutsche, speziell von süddeutschen Stechern im Anfang des 18. Jahrhunderts mit fabelhafter Ausdauer und Phantasie abgewandelte Abart des französischen Ornaments der späteren Louis XIV.-Zeit, wie es hauptsächlich von Bérain in seinen Grotteskenornamenten vorgebildet worden war. Auf die formale Gestaltung der Möbel konnte dies Ornament natürlich keinen tiefgreifenden Einfluß ausüben; wohl aber haben die Schnitzerei und die Flächendekoration der Intarsia vielfach das Laub- und Bandelwerk mit Grotteskmotiven zu leichten, reizvollen Kombinationen vereinigt. Der Stuhl in Abb. 134 zeigt in den Schnitzereien der hohen Lehne dies neue Ornament, während das konstruktive Gerüst keine nennenswerte Neuerung gegenüber älteren Arbeiten aufweist. Zu sehr wirkungsvollen Effekten ist das Laub- und Bandelwerk verwendet worden in den durchbrochenen Messinggittern der um 1720 für das Schloß

Abb. 134. Stuhl im „Laub- und Bandelwerkstil". Um 1720. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

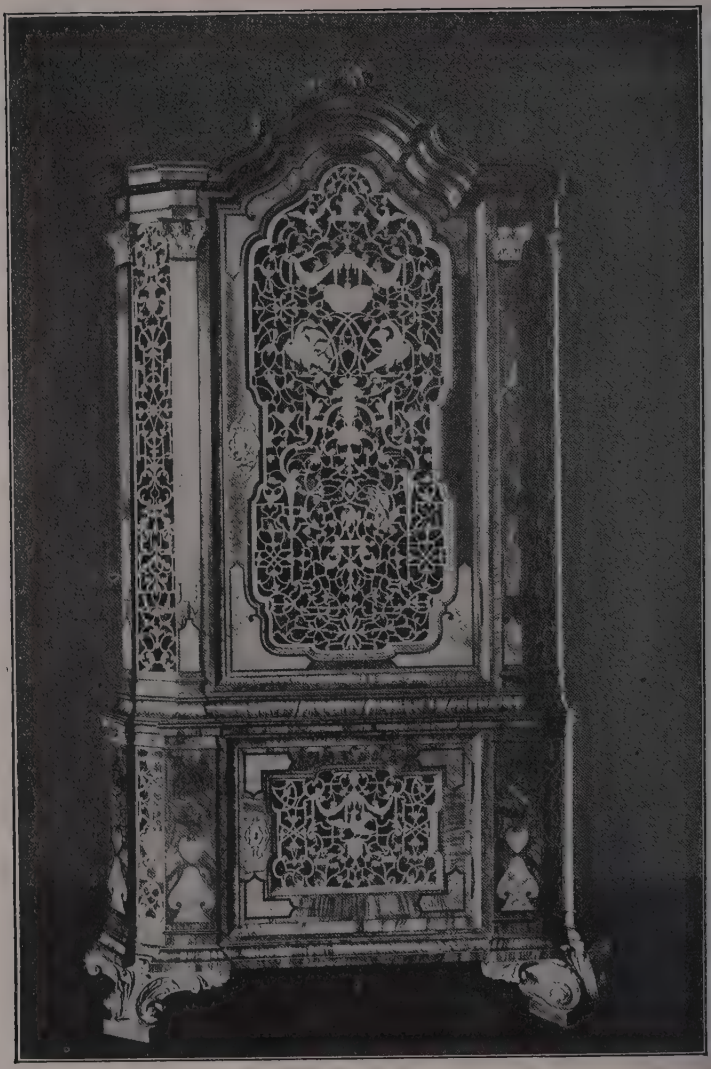


Abb. 135. Glasschrank mit vergoldeten Messinggittern aus Schloß Salzdahlum. Um 1720. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Abb. 136. Kabinettschrank von Ludwig Rohde, Mainz 1725—26. Privatbesitz.

Salzdahlum bei Braunschweig hergestellten Prunkschränke, von denen einer in Abb. 135 wiedergegeben ist. Durch ein von seinem Verfertiger, dem Kurfürstl. Mainzischen Hofschreiner Ludwig Rohde, eingelegtes Dokument ist der in Abb. 136 wiedergegebene Kabinettschrank nach Mainz zu lokalisieren und genau auf die Jahre 1725—26 zu datieren. Er verbindet den Schreibtisch — das Bureau alter Observanz — mit dem reichgegliederten Kabinett, in dessen mittlerer Tür eine geschnittene Spiegelplatte eingelassen ist. Gerade in der Intarsiakunst hat Mainz neben Würzburg in jener Zeit Hervorragendes geleistet. Auch bei dem Schrank des L. Rohde zeigen Spiegelscheibe, Intarsien und Schnitzereien den ausgeprägten Laub- und Bandelwerkstil. Dies Laub- und Bandornament hat in Deutschland stellenweise bis gegen die Mitte des Jahrhunderts geherrscht, als die Möbel selbst häufig schon zu den bewegteren, geschwungeneren Formen übergegangen waren, die man in der Hauptsache nur bei ausgesprochenen Rokokoarbeiten vermutet. Die Übergänge von einem Stil zum andern haben sich eben stets in sehr verschiedener Art und mit verschiedener Schnelligkeit abgewickelt.

Das höfische Mobiliar, das der von Frankreich ausgehenden Geschmacksrichtung seit dem Ende des 17. Jahrhunderts schneller folgte als das bürgerliche Mobiliar, braucht hier nicht näher betrachtet zu werden, da es keine prinzipiell neue Gedanken zu formulieren gewußt hat, sondern lediglich in der mehr oder weniger talentvollen Nachbildung der bewunderten französischen Möbel sein Genüge fand. Wo geniale Künstler sich damit beschäftigten, wie etwa in Berlin Andreas Schlüter, dem eine Reihe von Möbeln in den königlichen Schlössern zuzuweisen sind, sind natürlich auch in ihrer Art bedeutende Arbeiten entstanden, die ein souveränes Beherrschen der Zeitformen durch eine selbständige künstlerische Kraft beweisen.

V. Rokoko.

Frankreich.

Bereits in den späteren Möbeln Boulles läßt sich eine gewisse Leichtigkeit und Freiheit in Aufbau und Verzierung bemerken, die in starkem Gegensatz steht zu dem streng-majestätischen, ernsten Stil der früheren Louis XIV.-Zeit. Im Beginn des 18. Jahrhunderts, als der alt und fromm gewordene „Sonnenkönig" sich mehr und mehr von dem zeremoniellen Prunk seines Hofes zurückzog, kam eine lebenslustigere Generation zur Herrschaft, die an Stelle der großen Gebärde und steifen Grandezza eine graziöse Galanterie und zierliche Koketterie als Ideal vornehm geselliger Umgangsformen aufstellte. Die Menschen mit solchen freieren Anschauungen konnten sich natürlich nicht in der kalten, würdevollen Pracht der Gemächer, die unter dem Einfluß des klassizistischen Le Brun entstanden waren, wohlfühlen; die Innenarchitektur sowohl wie das unzertrennlich mit ihr verbundene Mobiliar drängte nach leichteren, fröhlicheren Ausdrucksformen. Unter der Regentschaft des Herzogs von Orléans (1715—1723), während der Minderjährigkeit Ludwigs XV., setzte sich die freiere Richtung, der sog. Régencestil, durch, um in den nächsten Jahrzehnten den Höhepunkt ihrer Entwicklungsmöglichkeit zu erreichen, den wir als Rokokostil bezeichnen. Der Name Louis XV.-Stil trifft nicht das Richtige, da die Regierung dieses Königs (bis 1774) den Rokokostil lange überdauert hat. Denn bereits gegen Mitte des 18. Jahrhunderts setzte eine Gegenbewegung ein, die in strengster Reaktion gegen die Übertreibungen des konsequenten Rokoko an die gemäßigteren Tendenzen des Régencestils wieder anknüpfte und

in einfachen und ruhigen Formen einem edlen Klassizismus huldigte, der erst mit dem Untergang des Königtums sein Ende finden sollte.

Hier sei vorerst das Mobiliar des Régence- und Rokokostils besprochen, gleichsam als Vorbereitung und Vollendung eines einzigen Kunstwillens, der auch im Ausland sehr bald zu herrschender Geltung kam und, speziell in Deutschland, eine bedeutend längere Lebensdauer gehabt hat als in Frankreich selbst.

Die trotz einzelner Volutenformen und Knickungen bei den frühen Boullemöbeln stets zutage tretende Gradlinigkeit und Glattflächigkeit wird von etwa 1715 an gänzlich verpönt. Die Flächen werden gebaucht und die Linien geschweift. Ein verhaltenes Streben nach Bewegung lebt in sämtlichen Formen. Die klare Scheidung von Last und Stütze, und somit der Ausdruck der architektonischen Funktion, geht völlig verloren; die Beine der Tische (Abb. 137) werden in eleganter Schwingung unvermittelt in den Zargenkasten übergeführt, der nur unwillig sich der glatten Horizontale der Tischplatte anzubequemen scheint. Die Platte selbst hat natürlich einen geschweiften Umriß, ebenso wie die unter ihr liegenden Flächen einer eigenwilligen Schwingung und Bauchung nicht entraten können. Um den Schwung der Konturen noch besonders hervorzuheben, wird der Lauf ihrer Linien unterstrichen durch kräftigen, leuchtenden Bronzebeschlag, durch breite Bänder, zackige, gebogene Akanthusblätter und figürliche Motive wie z. B. die koketten Frauenbüsten („espagnolettes") an dem Schreibtisch in Abb. 137, der wohl mit Recht dem Hauptmeister des Régencestils, dem Ebenisten Charles Cressent (1685—1768) zugewiesen wird. Außer diesem ästhetischen Zweck haben aber die Bronzebeschläge noch eine konstruktive Funktion zu erfüllen: sie dienen zur Sicherung des Furniers, das auf den geschweiften Flächen und besonders an den Kanten der Gefahr des Abspringens allzusehr ausgesetzt gewesen wäre. Das Furnieren wiederum war notwendig, um die willkürliche, der Natur des Holzes widerstrebende innere Konstruktion zu verdecken. Nur in den Fällen, wo man plastische Schnitzerei verwendete, also besonders bei den Sitzmöbeln, deren Gestelle keine größeren Holzflächen dem Auge darboten, ver-

ichtete man notgedrungen auf das Furnier und verhüllte den Holzkern meist durch eine vollständige, auf Kreidegrund aufgebrachte Vergoldung. Vergoldung oder reicher, oft überreicher Bronzebeschlag beherrschen den Eindruck der Möbel dieser Zeit.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts werden die Formen der Möbel immer bewegter, und auch die Bronzen überziehen in immer kapriziöseren, wilderen Bildungen die Flächen. An ihnen vornehmlich kommt das eigentliche Rokokoornament zum Ausdruck

Abb. 137.
Régence-Schreibtisch, wohl von Charles Cressent. Paris, Louvre.

mit seiner Neigung zur Willkür und Unsymmetrie. Während das Ornament der Régencezeit trotz aller Lebendigkeit stets strengste Symmetrie wahrte, hatte die sprühende Zügellosigkeit des zielbewußten Rokoko einen direkten Widerwillen dagegen (Abb. 138). Allerdings muß hier gleich darauf hingewiesen werden, daß im französischen Mobiliar diese wildeste Phase des Rokoko nur eine kurze Episode geblieben ist; in der Kleinkunst kommt diese hauptsächlich durch Oppenord und J. A. Meissonier eingeführte Richtung weit mehr zur Geltung, besonders aber wurde sie weiterhin im Ausland — in Deutschland und Italien — kultiviert. Die bekannten

hervorstechendsten Merkmale des Rokokoornamentes bestehen in naturalistischen Pflanzenbildungen, in Muschelwerk und zackigen Felsgebilden, den sog. „Rocaillen“, zu denen sich vielfach ostasiatische Motive, die „Chineserien“, gesellen.

Alle diese Motive sind am Bronzebeschlag der in Abb. 139 wiedergegebenen Kommode vereinigt, die von Jacques Caffieri († 1755), einem der hervorragendsten Kunsthandwerker, um 1740 geschaffen worden ist. Beachtenswert ist, wie die schwungvoll-

Abb. 138.
Französische Rokokokommode. Um 1745. London, Privatbesitz.

zügellose Bewegung der Rocailleranken doch wieder in absoluter Symmetrie über die Fläche verteilt ist, — bis auf die mittelste Kartusche, die einen kokett eigenwilligen Akzent in das ganze Gerüst hereinbringt.

Schreibtisch (Bureau) und Kommode — der Name tritt zuerst 1708 auf — waren die beliebtesten Möbel dieser Epoche, an denen der Formwille des Rokoko zugleich am klarsten sich ausgelebt hat. Daneben hat das 18. Jahrhundert eine ganze Menge neuer Möbelformen geschaffen, die schöpferischer Erfindungslaune ebenso wie dem Streben nach möglichster Zweckmäßigkeit und Bequem-

chkeit ihre Entstehung verdankten. Der Eckschrank (Encoignure) nit oder ohne Aufsatz (Abb. 140), die kleinen Boudoirtischchen nit Kasteneinrichtung und Unterplatte, die Cartonniers, die selbständig oder auf dem Schreibtisch aufzustellen waren, und viele ndere Formen, die häufig als Kombination oder Weiterbildung on Bureau und Kommode aufzufassen sind, besonders aber die nendlich vielen Formen der Sitzmöbel legen Zeugnis ab von den esteigerten Bedürfnissen dieser ebenso geschmackvollen wie

bb. 139. Rokokokommode von J. Caffieri. Paris um 1740. London, Wallace Collection. (Nach Molinier.)

affinierten Zeit. Die Möbel mit dem wundervollen reichen Bronzeeschlag erheben sich natürlich weit über das Durchschnittsnobiliar; aber auch aus den schlichteren französischen Arbeiten es 18. Jahrhunderts spricht ein absolut sicherer Geschmack, der ei aller kapriziösen Laune doch stets ein genügendes Maß künstlerischer Vornehmheit aufweist.

Einer hervorragenden Gattung von Möbeln muß hier besonders edacht werden, die den bereits erwähnten ostasiatischen Einfluß n Reinkultur zeigt, das sind die mit Lackmalerei an Stelle des furniers geschmückten Möbel, Kommoden, Kästen, Ofenschirme,

Abb. 140. Eckschrank („Encoignure“) von Dubois nach Zeichnung von Pineau. Um 1750. Im Besitz des Baron N. von Rothschild, Wien.

Sänften, Wagen usw. Vornehmlich eine Handwerkerfamilie Martin beschäftigte sich mit der Herstellung dieser nach ihr mit dem Namen „Vernis Martin“ bezeichneten Arbeiten, die vielfach sogar direkt chinesische und japanische Werke zum Vorbild nahmen (Abb. 141).

Sonst aber herrschte, auch bei den einfachen Möbeln, das Furnier.

Abb. 141. Kommode in Vernis Martin. Um 1750. Paris, Louvre.

Die Holzmarketerie — Einlagen von Elfenbein und Metall wurden nur noch von den Nachläufern Boulles verwendet — gelangte technisch und künstlerisch im 18. Jahrhundert auf ihre Höhe. Bei den gebauchten Formen der Rokokomöbel war es natürlich, daß man aus möglichst vielen Einzelstücken zusammengesetzte Muster bevorzugte, da diese dem Schwung der Flächen sich leichter anpassen ließen als große Furnierplatten. Auch die Anzahl der zur Marketerie verwendeten Holzsorten hatte sich stark vermehrt,

so daß man jetzt die denkbar zartesten oder kontrastreichsten Farbenstimmungen herzustellen vermochte. Zusammengehalten wird das farbige Spiel dann stets durch die feuervergoldeten, fein

Abb. 142. Rokokostuhl. Fontainebleau, Schloß.

ziselierten Bronzen, die wie ein Rahmen die Flächen umziehen und die geschwungenen Linien betonen.

Überblickt man die große Menge der auf uns gekommenen französischen Rokokomöbel, so wird einem bald auffallen, daß der hohe Schrank, der bei Boulle noch eine gewisse Rolle spielte,

jetzt so gut wie vollständig von der Bildfläche verschwunden ist. Das mag einesteils daran liegen, daß man den feinen Rhythmus der holzgeschnitzten, hell bemalten oder vergoldeten Wanddekorationen nicht durch ein hohes, breites Möbel störend unterbrechen wollte, anderenteils aber war eben der Sinn für das Zierliche, Leichte so ausgesprochen, daß man jedes größere kompakte Möbelstück unleidlich fand. Aus demselben Grunde wird nun auch die gewaltige Rückenlehne der Barocksessel wieder so weit erniedrigt, daß der Sitzende nicht darin versinkt, sondern seine ganze Umgebung frei beherrscht. Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit der Sitzmöbel feiern in der Rokokozeit zugleich ihre höchsten Triumphe. Die Polsterflächen und die Armlehnen schmiegen sich den Körperformen in vollendeter Weise an (Abb. 142 und 143); das Raffinement in der Erfindung immer neuer Nuancen kommt am besten zum Ausdruck in den vielen nicht zu übersetzenden Namen, die die französische Sprache für alle diese Sitzmöbel geschaffen hat. Neben den einsitzigen Möbeln kommt nun auch das für mehrere Personen berechnete Kanapee, sowie die langgestreckte Chaiselongue und ihre Abarten in Gebrauch. Der übliche Bezug der Polster besteht aus zartgeblümten hellen Seidenstoffen und aus Gobelinwirkereien

Abb. 143. Französischer Rokokolehnstuhl. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

mit Blumenmustern oder figürlichen Darstellungen; gewöhnlich gehören jetzt immer geschlossene Garnituren (Sofa, mehrere Fauteuils und eine Anzahl Stühle) zusammen. Das Holzgestell ist in eleganten Kurven geschwungen und geschnitzt; selten beläßt man es in der Naturfarbe, gewöhnlich wird es vergoldet oder weiß gestrichen, damit es mit dem übrigen Mobiliar und der Wanddekoration harmoniert.

Noch mehr wie bei den Sitzmöbeln war der Phantasie und dem kapriziösen Formwillen freie Bahn gegeben bei den holzgeschnitzten, vergoldeten Tischen und Konsoltischen, da man hier jeglicher breiten Flächenbildung zugunsten plastischer Zierformen entraten konnte. Die unter den hohen Spiegeln aufgestellten, meist nur auf zwei Beinen ruhenden Konsoltische sind in sehr großer Menge hergestellt worden, da der Spiegel jetzt zum unentbehrlichen Inventar eines einigermaßen mondainen Zimmers gehörte. Ein sehr reiches Exemplar eines Tisches, bei dem die wuchernden Rocailleformen ausschlaggebend in Erscheinung treten, gibt die Abb. 144. Derartige Tische kommen den oft überphantastisch anmutenden Stichen der führenden Ornamentstecher, der Meissonier, Oppenord, Toro u. a., am nächsten; dem Überschuß an Exzentrizität, der oftmals auch in ihren Entwürfen für die Kommoden, Schreibtische und andere Möbel zutage tritt, wurden in der handwerklichen Ausführung selbst regelmäßig Grenzen gesteckt durch die Bedingnisse des Materials. Andererseits wieder muß man sagen, daß die Technik zu der glänzenden Höhe, ja Raffiniertheit, die sie im 18. Jahrhundert wirklich erreicht hat, nicht gelangt wäre, wenn die entwerfenden Künstler an die Geschicklichkeit des Kunsthandwerkers nicht die allerstärksten Forderungen gestellt hätten. Man muß sich stets vor Augen halten, daß das Gros der „Ebenisten“ nicht selbständig entwerfende Künstler waren, sondern daß sie — mit einigen Ausnahmen (Boulle, Cressent u. a.) — entweder direkt nach Anweisung des Innenarchitekten für einen bestimmten Raum, oder in Anlehnung an die in den Ornamentstichfolgen fixierten Intentionen der Künstler arbeiteten. Daher ist es bisher nicht gelungen und wird auch

nicht gelingen, aus der großen Menge erhaltener Rokokomöbel das Lebenswerk eines dieser Kunsthandwerker klar herauszuschälen. Die einzigen Anhaltspunkte geben literarisch fest beglaubigte Arbeiten oder bezeichnete Möbel; der Bronzebeschlag der Kommode in Abb. 139 z. B. trägt den Namen des Caffieri, der übrigens nicht Ebenist, sondern Bildhauer und Bronzegießer war. Von solchen

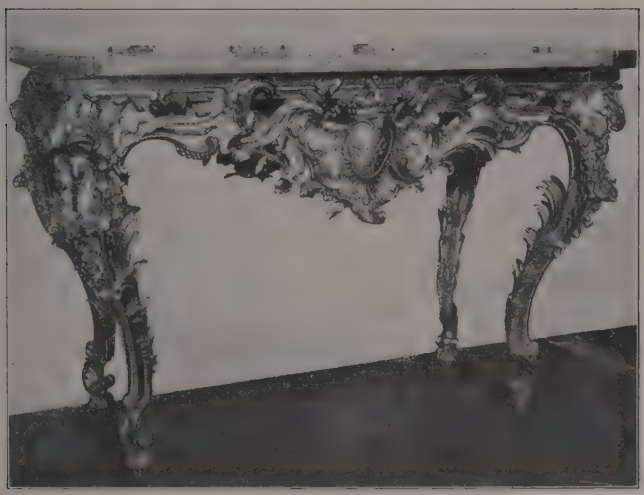


Abb. 144.
Rokoko-Konsoltisch, Holz vergoldet. Um 1740. Versailles, Schloß.

Stücken ausgehend hat man Bezeichnungen wie „Stil Caffieri" usw. geprägt, ohne damit mehr als eine gewisse formale Verwandtschaft feststellen zu wollen.

Auch die einfacheren Möbel tragen sehr häufig die eingebrannten Stempel der Verfertiger, was von 1743 an Vorschrift war. Aus dem Namen allein läßt sich jedoch fast nie ein Rückschluß auf die künstlerische Potenz des Herstellers machen, der häufig sich übrigens nicht auf einen Werkstattbetrieb beschränkte, sondern auch Handel trieb mit allem, was zur Ausstattung eines luxuriösen Hauses ge-

hörte, vom Schreibtisch bis zum Lüster, zum Möbelbezug und zur chinesischen Porzellanvase. Der Gilde der „Maîtres menuisiers et ébénistes“ in Paris haben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht weniger als etwa zwölfhundert Meister angehört; es ist klar, daß sich da eine auch für die Ausfuhr berechnete Massenfabrikation einstellte. Fast stets aber hat ein feiner Geschmack die französischen

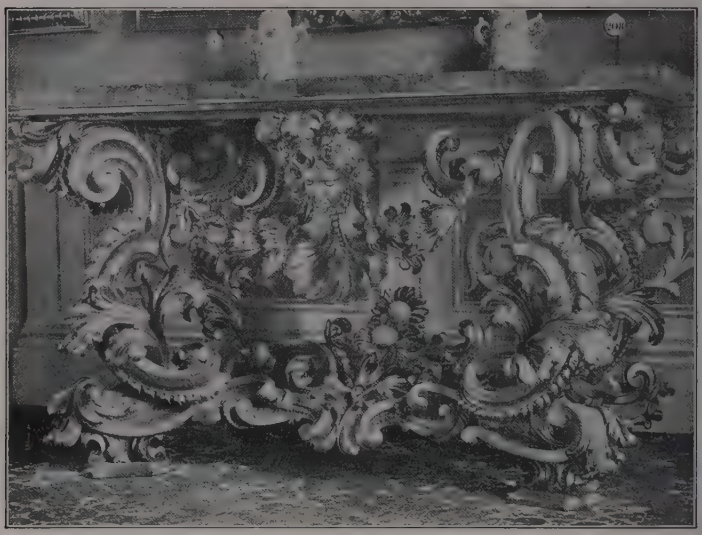


Abb. 145.
Italienischer Konsoltisch. Um 1730. Florenz, Gal. Corsini.

Tischler vor Übertreibungen bewahrt, die bei dem freiheitlichsten, jeder persönlichen Laune entgegenkommenden Stil des Rokoko kaum besonders überraschen würden.

Italien.

Italien hielt sehr lange an den Barockelementen fest, die es in schöpferischer Vollkraft einst selbst in das Ornament der Kultur-

völker eingeführt hatte. Das eigentliche Rokoko aber hat sich in den weiteren Schichten der italienischen Bevölkerung nicht einbürgern können; das angeborene Pathos des Italieners verträgt das Diminutiv nicht, das in dem graziösen, tändelndzierlichen Geist des französischen Rokoko zum Ausdruck kommt. An den Höfen, in den Palästen des Adels drang aber trotzdem die neue Formenwelt ein, jedoch behielt das italienische Rokoko stets eine gewisse rauschende Wucht, einen schwellenden Überfluß, so daß es sich zu den französischen Vorbildern verhält wie etwa ein Allegro pomposo zu einem Tempo di minuetto. Der Unterschied wird klar werden, wenn man den Konsoltisch der Abb. 145 mit dem französischen Möbel in Abb. 144 vergleicht. Wo der Umriß des Ganzen verhaltener wirkt, wie etwa bei dem Schauschrank der Abb. 146, steht das unendlich unruhige, übertrieben bizarre Rocailleornament in so starkem Gegensatz zu den sonstigen tektonischen Formen, daß es unorganisch aufgeklebt, wie

Abb. 146. Italienischer Rokoko-Schauschrank. Lucca, Privatbesitz.

ein Fremdkörper erscheint. Man merkt dem Möbel an, daß hier die formentwickelnde Tradition gefehlt hat.

Die alte, in Italien heimische Kunst der Intarsia hat bis tief ins 18. Jahrhundert hinein in unverminderter Kraft geherrscht; der berühmteste Intarsiator dieser Zeit war Pietro Piffetti (1700—1777), von dem besonders im königlichen Schloß in Turin hervorragende Arbeiten erhalten sind.

Der bedeutend ältere Andrea Brustolone (1670—1732), der hauptsächlich in Venedig arbeitete, kommt für den Rokokostil nicht mehr in Betracht. Seine Holzschnitzereien zeigen einen ganz virtuosen Schwung und eine glänzende Technik; er kann hier jedoch nur flüchtig erwähnt werden, da seine Hauptbedeutung in der Herstellung kirchlicher Arbeiten (Chorgestühle, Tabernakel usw.) lag. Wieviel von dem ihm zugeschriebenen profanen Mobiliar in den Palästen Venedigs wirklich seiner Werkstatt entstammt, müßte erst mit größter Skepsis nachgeprüft werden.

Deutschland.

In Deutschland hat man sich mit dem Régencestil nicht lange aufgehalten. Man ging von der letzten Phase des Barock, dem Laub- und Bandelwerkstil, der lediglich im Ornament etwas Neues und an Frankreich sich Anlehnendes bot, schnell und energisch zum ausgesprochenen Rokoko über. Mit Jubel wurden in Deutschland die malerischen, unsymmetrischen, jeder persönlich-willkürlichen Nuance leicht sich anbequemenden Formen aufgenommen und — im Gegensatz zu Frankreich, wo die wildeste Rocaillerichtung nur kurze Zeit und absolut nicht ohne ernsten Widerspruch herrschte — Jahrzehnte hindurch mit unermüdlicher Erfindungsgabe und Phantasierlust weiter entwickelt. Von 1730 an tritt das Rokoko im deutschen Kunstgewerbe auf, erobert in den beiden nächsten Jahrzehnten im Kampfe mit dem Spätbarock, hier schneller, dort langsamer das ganze Terrain, um dann ein Menschenalter hindurch — an vielen Stellen, besonders in der Provinz und auf dem Lande viel, viel länger, bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts — in souveräner Geltung zu bleiben.

Es waren mehrere Quellen, die dem deutschen Tischler die Bekanntschaft mit dem neuen Geschmack vermittelten: erstens direkt aus Paris eingeführtes Mobiliar; zweitens der Einfluß französischer oder in Frankreich ausgebildeter Architekten, die an vielen deutschen Höfen (z. B. in München und Köln) Architektur und Inneneinrichtung zahlreicher Schloßneubauten entscheidend bestimmten; endlich der Ornamentstich, der in damaliger Zeit unsere heutigen Photographien und illustrierten Fachzeitschriften ersetzen mußte. Die Stichfolgen der französischen Ornamentstecher sind in Deutschland natürlich nicht so allgemein verbreitet worden; dafür drangen die auf französischen Grundlagen beruhenden, meist in Augsburg und Nürnberg gedruckten Blätter und Folgen der deutschen Stecher, der Nilson, Habermann, Cuvilliés und Meil, schnell in alle Werkstätten des Reichs. Wie diese Stiche schon weit über die französischen Vorbilder hinausgingen in ihrer originellen Kühnheit und Frische, in der Unbekümmertheit althergebrachten Konstruktionsgesetzen gegenüber und in der sprudelnden Saftigkeit des Ornaments, so taten auch die Schreiner selbst ihr möglichstes, um die Absichten der neuen Formenwelt bis in die letzte Konsequenz zu steigern.

Trotz alledem sind so viele verbindende Züge im deutschen Mobiliar der Rokokozeit, daß es bei dem fast völligen Mangel an Spezialforschungen vorläufig nicht möglich ist, klare landschaftliche Grenzen zu ziehen. Wir sahen, daß der Barockstil in Deutschland auf verschiedenen Wurzeln früherer Stilbesonderheiten beruhte und sich demgemäß in den verschiedenen Gegenden anders entfalten mußte; jetzt ging die Überrumpelung durch den französischen Eindringling so schnell und auf der ganzen Linie vor sich, jetzt war aber auch der Zuschnitt des bürgerlichen gesellschaftlichen Lebens und die Art der dadurch geweckten Bedürfnisse so viel gleichmäßiger geworden, daß derartige Kontraste, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert zwischen Nord- und Süddeutschland bestanden, nicht mehr beobachtet werden können. Dies natürlich nur für die allgemeine große Formentwicklung. Im einzelnen haben sich erklärlicherweise viele Unterschiede ausgebildet, die aber nur durch

eine wie gesagt bisher leider fast ganz vernachlässigte Spezialforschung aufgezeigt werden könnten.

Wir müssen uns hier in der Hauptsache an die gemeinsamen,

Abb. 147. Deutsches Rokokosofa. Um 1730—40. Würzburg, Residenz. (Nach Gurlitt.)

typischen Erscheinungen halten, um die charakteristische Eigenart des deutschen Rokoko herauszuarbeiten.

Eine strenge Scheidung aber muß doch gemacht werden: das ist die zwischen dem höfischen und dem rein bürgerlichen Rokokomobiliar. Die innere Wesensverwandtschaft, die rein deutsche Behandlung des Ornaments springt zwar bei beiden deutlich ins Auge, jedoch die Formen der Möbel selbst haben sich in voll-

kommen anderer Weise entwickelt. Die höfische Kunst ist hierin, wie schon seit der Zeit Ludwigs XIV., ganz im Schlepptau der französischen Kunst, während die bürgerliche Schreinerkunst ihre Möbelformen aus den älteren deutschen Barocktypen heraus ganz selbständig neubildet.

Die überquellende Phantasie und oft allzu gehäufte, über das

Abb. 148. Deutscher Rokoko-Konsoltisch. Um 1730—40. Würzburg, Residenzschloß. (Nach Gurlitt.)

Ziel herausschießende Wucht der deutschen Rokokoornamentik ist nirgends klarer zu beobachten, als an dem damals entstandenen Mobiliar deutscher Fürstensitze. Die berühmtesten Beispiele sind die Schlösser in Würzburg und Bruchsal — beides Schöpfungen des genialen Balthasar Neumann (1687—1753), der auch an den Möbelentwürfen starken Anteil hat. Wir bilden hier als Beweisstücke ab ein Sofa und einen Konsoltisch aus Würzburg (Abb. 147

und 148). Die bizarre Formung der korkzieherartig verschlungenen Beine und das eigenwillige Aufbäumen der Seitenlehnen des Sofas wären selbst bei Meissonier undenkbar, und die überkrausen, oft direkt an den barocken Knorpelstil anklingenden Rocailleformen in dem Konsoltisch, sowie die für französischen Geschmack unleidlichen schweren Verhältnisse des Ganzen sind für das derbere deutsche Gefühl überaus charakteristisch. Die Kommode der

Abb. 149. Rokokokommode im Stil des Fr. de Cuvilliés. Um 1740. Amalienburg im Nymphenburger Park. (Nach Gurlitt.)

Abb. 149 zeigt den Stil des besonders durch seine Ornamentstiche wohl einflußreichsten süddeutschen Meisters, des Architekten François de Cuvilliés (1695—1768), der, in Frankreich ausgebildet, in München seine besten Werke geschaffen hat. Die Kommode gehört zur Einrichtung des 1734—1740 im Nymphenburger Park gebauten Schlößchens Amalienburg. Bezeichnend ist die Überfülle der Bronzedekoration; man beachte die sehr unruhige Silhouette, bei der nichts mehr von dem weichen Fluß und dem eleganten Schwung französischer Arbeiten vorhanden ist, das etwas

aufdringliche Gitterwerk, die Häufung der Einzelformen und die wilden Bildungen der Rocaillemotive. Bei aller — an der französischen Norm gemessen — Zuchtlosigkeit zeigt sich dafür aber eine sprühende Phantasie und ein Streben nach malerischen Wirkungen, die dem Möbel einen ganz eigenartigen Reiz verleihen.

Diesem süddeutschen, kraftstrotzenden Ideal verwandt sind einige Möbel österreichischer Schlösser (Abb. 150); hier wird man

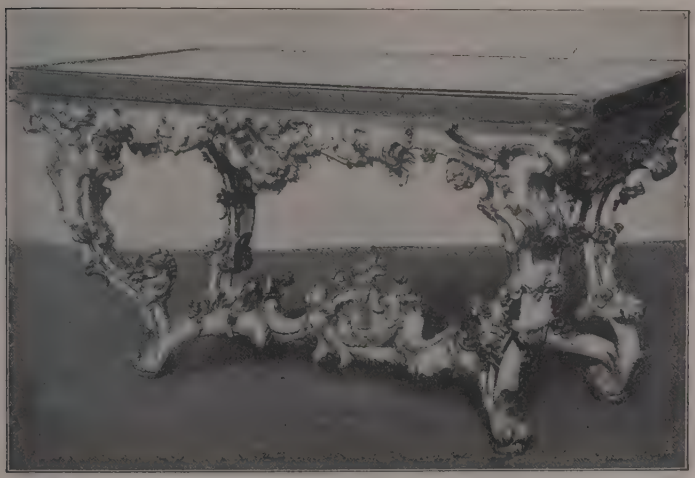


Abb. 150. Österreichischer Rokokotisch. Um 1740. Wien, Belvedère.

den engen Zusammenhang mit gewissen Barockformulierungen nicht verkennen. Im ganzen stand übrigens Österreich der Rokokobewegung viel reservierter gegenüber als Deutschland; später setzte sie dort ein, und ist viel eher zur klassizistischen Tendenz wieder abgeschwenkt.

Eine besondere Rolle im höfischen Rokoko Deutschlands spielt Potsdam, wo nach der puritanischen Zeit Friedrich Wilhelms I. seit 1740 dem modernen französischen Geschmack in Friedrich dem Großen ein eifriger Förderer erstanden war. Für die glänzend aus-

gestatteten Innenräume im Stadtschloß, in Sanssouci und nach dem Siebenjährigen Kriege auch im Neuen Palais wurde von einer ganzen Anzahl ausgezeichneter Kunsthandwerker ein Mobiliar geschaffen, das sich nicht den wilden Launen der süddeutschen Meister fügte, vielmehr in unverkennbarer Anlehnung an die ruhigere Eleganz der Pariser Arbeiten eine ganz individuelle Note zur Schau trägt. Der Hauptmeister war der 1748 aus Zürich berufene Melchior Kambly,

Abb. 151. Rokokokommode von M. Kambly. Potsdam, Neues Palais. (Nach Dohme.)

der u. a. die prächtige Kommode in Abb. 151 für das Neue Palais gearbeitet hat. Ein viel konsequenterer, frischerer Naturalismus spricht aus den vergoldeten Bronzebeschlägen, als man ihn in Paris zu sehen gewohnt ist, sowie ein wohltuender Sinn für kräftige dekorative Wirkungen. Der Holzkörper des Möbels ist mit Schildpatt verkleidet, die Platte besteht aus Lapislazuli. Ein anderes, vielleicht das geschmackvollste Werk desselben Kambly ist die in Abb. 152 wiedergegebene Standuhr aus Palisanderholz mit Bronzebeschlag, die eine Vornehmheit im Aufbau zeigt, wie sie

nur den allerbesten französischen Uhren eigen ist.

Besondere Vorliebe hatte Friedrich der Große für silberne Beschläge, die an sehr vielen Möbeln verwendet worden sind; ja auch Versilbern des Holzes war vielfach üblich.

Als Beispiel solcher Möbel mit Silberbeschlag sei eine Kommode abgebildet, die aus den Händen des Tischlers Spindler jun. hervorgegangen ist (Abb. 153). Die Spindlers, Vater und Sohn, stammten aus Bayreuth, und haben vornehmlich in den 1760er Jahren für die Ausstattung des Neuen Palais gearbeitet. Die Kommode besteht wiederum aus Schildpatt mit gravierten Perlmuttereinlagen. Musikinstrumente und Blumengewinde einen sich mit den silbernen Zweigen unter der Platte und an den Kanten zu einem liebenswürdig-festlichen Ensemble. Für den kräftigen Stil der holzgeschnitzten, vergoldeten Potsdamer Sitzmöbel ist der in Abb. 154 wiedergegebene Fauteuil charakteristisch.

Abb. 152.
Standuhr von M. Kambly.
Potsdam, Neues Palais.
(Nach Dohme.)

Aus den angeführten Proben kann man ersehen, daß die Formgebung und die Dekoration des höfischen deutschen Mobiliars sich ganz nach den französischen Vorbildern richtete, wenn auch die Behandlung im einzelnen unterschiedlich genug war. Im übrigen muß man sich stets vor Augen halten, daß der Charakter dieser Möbel bedingt war durch ihre Umgebung, durch die reichgeschnitzten vergoldeten oder licht bemalten Vertäfelungen, im

Zusammenhang mit denen die Möbel ursprünglich ja auch komponiert worden sind.

Derartige Rücksichtnahme auf eine künstlerische Umgebung fiel in der bürgerlichen Innenausstattung natürlich fast ganz fort, und daher konnte sich das bürgerliche Rokokomöbel hier völlig unabhängig entwickeln.

Es ist bezeichnend, daß in den vielen Blättern, die Joh. Rumpp

Abb. 153.
Rokokokommode von Spindler jun. 1765—70. Potsdam, Neues Palais.

in Augsburg während des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts für die Tischler gezeichnet und im Stich hat erscheinen lassen, und die sicherlich einen großen Einfluß auf die Ausgestaltung des bürgerlichen Mobiliars gehabt haben, nicht eine einzige Vorlage für eine ganze Innendekoration vorkommt wie etwa der beliebte Wandaufriß mit Kamin und Konsoltischen, der in den Stichen der französischen und französisch geschulten deutschen Stecher die Hauptrolle spielt. Rumpp gibt nur das einzelne Möbel, völlig unabhängig von einem künstlerisch abgestimmten Ensemble. Und weiter ist es für die Geschichte der Ornamententwicklung

sehr lehrreich, zu sehen, wie Rumpp im Anfang mehrfach noch mit reinen Barockmotiven von der Art des Knorpelstils wirtschaftet, wie sein eigentlichstes Element dann das Laub- und Bandelwerkornament wird, wie er daneben aber doch bald die modischen Rocaillen aufnimmt, sie zuerst an Stelle der Laubformen mit seinem Bandelwerk vermischt, um sie dann endlich in ziemlicher Reinkultur, wenn auch in verwildertem Zustand, zu zeichnen.

Abb. 154. Potsdamer Lehnstuhl. Um 1760. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Die Stichfolgen Rumpps — von anderen Ornamentstechern soll hier nicht die Rede sein — geben zugleich einen guten Überblick über die Möbeltypen, die bis zur Mitte des Jahrhunderts etwa in Deutschland hergestellt wurden. Da ist erstlich noch der alte Barockschrank mit seinen übereck gestellten Pilastern oder Korkziehersäulen auf Volutenkonsolen, mit seinem hohen Giebelaufsatz über dem horizontalen Gebälk und mit seinen verkröpften Füllungen; die Detailformen aber bereits im ausgesprochenen Rokokocharakter. Da ist ein zweiteiliges Möbel, „Büfett oder Silberkasten“ genannt, dessen Unterbau zwei niedrige Türfüllungen aufweist, während die entsprechenden Türen im

Abb. 155. Süddeutscher Schrank mit bunten Intarsien im Laub- und Bandelwerkstil. Um 1720. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

schmaleren, etwas zurücktretenden Oberbau langgestreckt oder in zwei Füllungen aufgelöst sind. Die Ecken sind abgeschrägt; der obere Abschluß meist geschweift. Ein Möbel dieser Art, mit buntgebeizten Intarsien, zeigt Abb. 155. Weiter erscheint die Kommode, aber nicht in der eleganten französischen Form mit den hohen geschwungenen Füßen unter dem in allen Flächen gebauchten Körper; die deutsche Kommode hat den geradlinigen Kontur einer Kiste, nur die Vorderseite ist in der Mitte ausgebaucht resp. eingezogen. Sie erhebt sich nur wenig vom Fußboden; unter ihre gerade Unterfläche sind niedrige Volutenfüße gesetzt.

Das Möbel endlich, das für ganz Deutschland während des 18. Jahrhunderts von der größten Bedeutung werden sollte, finden wir ebenfalls bei Rumpp in mehreren Exemplaren. Das ist die Kombination eines Schrankoberteils mit der Kommode und mit einem schmalen, durch schräge Klappe verschlossenen Mittelteil zu einem Schreibschrank. Jeder der drei Teile ist in mehrfachen Varianten durchgebildet worden, wie vielleicht am instruktivsten die Meisterzeichnungen der Mainzer Tischlerzunft zeigen, die im Besitz der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums sind. Das Unterteil wird hier entweder voll als Kommode gebildet, oder es wird etwas erhöht und dann zum Teil durch Türen geschlossen an Stelle der Schubladen. Weiter kommen auch Exemplare vor, bei denen das Unterteil ganz schreibtischartig, mit nur einem Fach unter der Platte gebildet ist. Das Oberteil besitzt entweder zwei Türen, in der Zeit von 1715 bis 1735 vielfach ganz rechteckig, daneben aber und gegen Mitte des Jahrhunderts stets mit nach der Mitte zu erhöhtem, geschweiftem oberen Abschluß. Oder aber es tritt eine Dreiteilung des Oberbaues ein: in der Mitte eine einzige, rundbogig schließende Tür, darunter vielfach noch ein Schubkasten, rechts und links daneben drei bis sechs Schubkästen übereinander. Die Vermittlung zwischen dem Kommodenteil und dem nur etwa halb so tiefen Schrankoberteil übernimmt dann die schrägliegende Klappe, die entweder die ganze Breite des Möbels einnimmt oder durch einige kleine Fächer rechts und links eingeengt ist. Klappt man sie herab, so dient sie als Schreib-

Abb. 156. Rokoko-Schreibschrank mit Einlagen von Holz und Elfenbein. Würzburg um 1750. Würzburg, Residenzschloß.

fläche. Im Innern, hinter ihr, sind gewöhnlich wiederum kleine Kästen angeordnet.

Dieser Schreibschrank hat sich mit ungeheurer Schnelligkeit über ganz Deutschland, ja über seine Grenzen hinaus verbreitet. Der äußere Schmuck seiner mehr oder weniger stark geschweiften Flächen bestand durchweg in verschiedenfarbigem Holzfurnier mit Einlagen aus bunten, vielfach farbig gebeizten Hölzern oder Bein. Von den pflanzlichen Intarsiamotiven, die im Norden besonders beliebt waren, schritt man weiter bis zu breiten figürlichen Darstellungen, die im Verein mit den lebendigen Rocaillekartuschen das Möbel oft allzu dicht bedecken.

Abb. 157. Rokoko-Schreibschrank mit Intarsien. Um 1750. Kopenhagen, Privatbesitz.

In Mainz treten schon 1727 voll entwickelte Rokokomotive auf, die aber noch ein Menschenalter hindurch mit dem Bandwerk der früheren Epoche vereint erscheinen. Die Bronze ist fast stets

auf die Schlüsselschilder und die Kastengriffe beschränkt; ebenso fand die Schnitzerei nur in bescheidenem Maße Verwendung, als Ohren an den abgeschrägten Kanten, als Schmuck des Aufsatzes

Abb. 158.
Rokokoschrank. Würzburg um 1750. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

oder der niedrigen Füße. Reicher geschnitzte Exemplare kommen allerdings auch vor, sind aber gewöhnlich weniger erfreulich. Der Typus des Schreibschrankes mag veranschaulicht werden durch zwei Proben, von denen die eine (Abb. 156) aus Süddeutschland stammt, während der andere Schrank (Abb. 157) vermutlich

in Dänemark entstanden ist. Eine beliebte Variante dieses Schranktypus ist endlich der von Rumpp „Glaß-Kasten“ be-

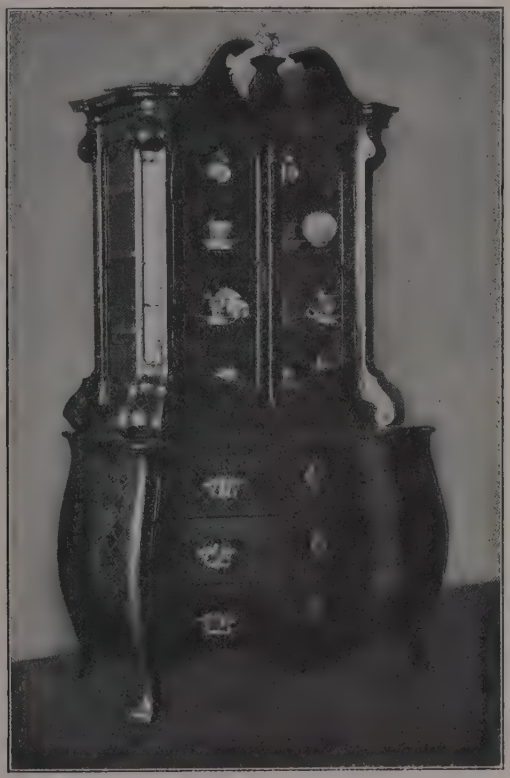


Abb. 159.
Rokokoschrank. Würzburg um 1750. Im Berliner Kunsthandel.

nannte Schrank mit verglasten Türen im Oberbau, bei dem entweder die Schreibklappe beibehalten wird oder ein Hohlraum an deren Stelle tritt wie bei dem zierlichen Beispiel in Abb. 158.

Ein ausgezeichnetes Exemplar, bei dem die geschweifte Kommode und der verglaste Oberschrank klar voneinander getrennt sind, ist in Abb. 159 wiedergegeben.

Abb. 160.
Französischer Rokokoschrank, Eichenholz geschnitzt. Paris, Musée des arts décoratifs.

Eine größere Rolle spielte die Schnitzerei bei den Sitzmöbeln, deren Gestell schnell einen ausgesprochenen Rokokocharakter annahm, sowie bei den Standuhren und Bilderrahmen, bei denen das Rocailleornament oft seine wüstesten Orgien feierte. Sonst aber herrschte das Furnier.

Nur im Grenzgebiet zwischen Deutschland und Frankreich, in dem politisch damals zwar zu Deutschland gehörigen, kulturell aber stark von Frankreich beeinflußten Bistum Lüttich wurde für das gesamte Mobiliar die Schnitzerei in Eichenholz ausnahmslos verwendet. Vorbildlich waren dafür die bürgerlichen französischen Möbel, die in ihrer großen Menge natürlich weit hinter den kostbaren, mit reichen Bronzebeschlägen besetzten Einrichtungsgegenständen des Hofes und der vornehmen Pariser Gesellschaft zurückstanden. Trotz größerer Schlichtheit aber blieben auch

diese in der Naturfarbe belassenen, nur mit einem Firnisüberzug versehenen französischen Arbeiten stets geschmackvoll und gut

Abb. 161.
Schreibtisch mit verglastem Oberbau. Lüttich um 1750.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

in den Proportionen (Abb. 160). An derartige Werke knüpften die Lütticher Schreiner, denen die Eichenholzschnitzerei durch jahr-

Abb. 162.
Holländischer Porzellanschrank. Um 1765. Im Berliner Kunsthandel.

hundertelange Tradition völlig geläufig war, an, und sie haben dann eine ganze Anzahl eigener Möbeltypen geschaffen, die durch ihren Aufbau wie durch den virtuos geübten Schnitzdekor gleich beachtenswert sind. So besonders große zwei- und dreitürige Kleiderschränke, fast stets mit horizontalem Gesims; ferner hohe Dielenuhren, Kommoden und zweigeschossige Schränke mit zurücktretendem Oberbau, der vielfach zwei, häufig aber auch drei Türen aufweist. Größter Beliebtheit erfreute sich in Lüttich der Porzellanschrank, bei dem die oberen Türen verglast waren, um zwischen den feingeschwungenen, geschnitzten Sprossen den auf lichtblau gestrichenen Börtern stehenden Schauinhalt zu zeigen. Sehr verschiedene Kombinationen sind bei diesem Möbel zu beobachten; gerne fügte man in der Mitte eine Uhr ein. Ein verhältnismäßig geradliniges, zugleich als Schreibtisch mit zurücktretender unterer Mitte eingerichtetes Exemplar zeigt die Abb. 161; besonders reizvoll sind kleine verglaste Eckschränkchen.

Das benachbarte Aachen hat sehr verwandte Arbeiten hervorgebracht, die aber mehr die deutschen Rokokotendenzen der Unsymmetrie des Ornaments und der Überfülle an Schmuckformen aufweisen. Parallelerscheinungen resp. schlichte Nachbildungen der Lütticher und Aachener Vorbilder sind weiterhin am Rhein bis in die Kölner Gegend und aufwärts bis nach Lothringen und dem Elsaß hin nachzuweisen.

Der große Glasschrank war übrigens auch eins der Hauptmöbel in Holland während des 18. Jahrhunderts; nur daß er hier — wie alle übrigen Mobiliarstücke auch — nie in massivem Eichenholz hergestellt wurde, sondern durchweg aus Nuß- oder Mahagoniholz mit oder ohne Blumenintarsien (Abb. 162). Die Intarsia blühte in Holland nach wie vor; der große Einfluß, den Ostasien infolge der engen Handelsverbindungen auf die damalige holländische Kunst ausübte, zeigt sich ebenso wie in der Delfter Fayencebäckerei auch in der Möbelschreinerei. Lackkabinette und mit Chineserien in mehrfarbigen Hölzern eingelegte Schränkchen finden sich sehr häufig (vgl. Abb. 163).

Abb. 163. Kabinettschrank mit eingelegten Chineserien. Holland um 1730. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Daneben hat eine etwas schwerfällige Gattung holländischer Spätbarockmöbel, die auf gewisse Entlehnungen aus dem indochinesischen Ebenholzmobiliar schließen läßt, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die englische Tischlerei jener Zeit gehabt.

Diese soll zusammenhängend im nächsten Kapitel besprochen werden.

VI. Louis XVI.

Frankreich.

In Frankreich selbst ist, wie bereits erwähnt, das Rokoko strengster Observanz nur eine relativ kurze und auch da nicht unwidersprochene Episode gewesen, die gegen Mitte des Jahrhunderts rapide ihrem Ende entgegenging, weil eine Weiterentwicklung ihrer Tendenzen unmöglich war. Die paar Ornamentmotive der Rocaille, die Muschel- und Felsbildungen, die Schnörkel und die naturalistischen Blumen ließen sich auch bei stärkster Anspannung der Phantasie schließlich nicht weiter variieren, und die Unsymmetrie empfand man als eine willkürliche Marotte, der ein ernsthaft abgeklärter Sinn sich nicht beugen durfte. Für die Außenarchitektur war ja die Gesetzlosigkeit des Rokokostils stets und unbedingt abgelehnt worden.

So suchte man wieder Anschluß an die Kunstrichtung, die dem Rokoko vorangegangen war, an die leichtere Version des emphatischen Louis XIV.-Stiles, die das erste Drittel des Jahrhunderts erfüllt hatte. Den schweren Ernst der frühen Louis XIV.-Kunst wieder heraufzubeschwören, das lag dieser neuen Zeit nicht, der die elegante, sorglos-fröhliche Lebensführung zum Ideal geworden war, und der ein gewisser femininer Zug nicht abzusprechen ist. So behielt man alles Raffinement, alle anspruchvolle Bequemlichkeit auch im Mobiliar bei; in technischer Beziehung ging man sogar vielfach noch über die Errungenschaften des Rokoko hinaus.

Den Stil, der das Rokoko ablöste, nennt man den Louis XVI.-Stil, eine ebenso ungenaue wie unausrottbare Benennung. Denn

beim Regierungsantritt des Königs, im Jahre 1774, hatte er die Hälfte seiner Entwicklungszeit bereits hinter sich.

Die Reaktion gegen das Rokoko zeigt sich besonders in zwei Punkten, in der Wiederkehr der geraden Fläche und Linie und in der Erneuerung und Bereicherung des Ornamentschatzes. Das schon erwähnte Zurückgreifen auf die Kunst der vorletzten Generation, das in der Architektur eine tatkräftige, nie erschütterte Stütze fand, traf zusammen mit der in literarischen und Künstler-

Abb. 164. Kommode von J. H. Riesener. Paris um 1765. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

kreisen einsetzenden Begeisterung für die Antike, die durch die Ausgrabungen in Herkulaneum und Pompeji zu heller Flamme angefacht wurde. Die ruhigen Formen der Antike mit ihrem klar ausgebildeten Verhältnis von Last und Stütze wurden wieder vorbildlich für die Erzeugnisse der Architektur und des Kunstgewerbes, und die Schmuckmotive der klassischen Kunst, wie sie durch die Publikationen des Venezianers Piranesi und anderer Stecher verbreitet wurden, traten an die Stelle der abgebrauchten Rocaillebildungen.

Mit außerordentlicher Frische und Lebendigkeit wurden alle

diese Neuerungen in die dekorativen Künste eingeführt, um — wie es nicht anders sein konnte — schließlich wieder in einem nüchternen, kalten Schematismus zu endigen.

Es hat natürlich eine ganze Reihe von Jahren gedauert, bis der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus, vom Louis XV.-Stil zum Louis XVI.-Stil, wie die französische Kunstgeschichte es be-

Abb. 165. Louis XVI.-Kommode. Um 1780. Fontainebleau, Schloß.

zeichnet, voll durchgeführt war. Das bekannteste Beispiel dafür auf dem Gebiete des Mobiliars ist das für Ludwig XV. hergestellte sog. „Bureau du roi", an dem von den beiden besten Kunsttischlern der Zeit, von Jean-François Oeben († 1763) und dessen Gehilfen und Nachfolger Jean-Henri Riesener, nicht weniger als neun Jahre, von 1760 bis 1769, gearbeitet worden ist. Es ist in allen Büchern, die sich mit dem französischen Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts befassen, abgebildet, wir verzichten aber auf seine bild-

liche Wiedergabe, weil es durch spätere Veränderungen in wichtigen Teilen einen anderen Charakter erhalten hat, der leicht zu irrigen Schlüssen führen kann, und weil die neue Form des Rollbureaus

Abb. 166. Sekretär von Riesener. Um 1780. London, Wallace Collection.

keine direkte Parallelstellung mit Rokokomöbeln ermöglicht. Besser kann das Eindringen der neuen Stilelemente beobachtet werden an schlichten Arbeiten, deren Aufbau im großen ganzen an ältere Formulierungen anknüpft. Man vergleiche zu diesem Zwecke die in den 1760er Jahren hergestellte Kommode von Riesener (Abb. 164) mit der um etwa 20—25 Jahre älteren Kommode

von Caffieri (Abb. 139). Bei Caffieri ein ununterbrochener Fluß von Schwingungen und Kurven in allen Linien und Flächen. Bei Riesener alles beruhigt, zur geraden Linie und glatten Fläche zurückgedämmt bis auf einige wenige Formen. Nur verkümmert gleichsam klingt der aufgeregte Schwung der bis zur Marmorplatte hochgeführten Beinlinie hier in den Akanthusbronzen der niedrigen Füße nach; der Körper selbst hat die steife Kastenform wieder erhalten bis auf ein leichtes Vortreten des Mittelteils, dem auch unten noch — zur kräftigeren Betonung der Mitte — ein geschweifter Bronzeablauf angehängt worden ist. Und oben an den Seitenkanten ist gleichsam als Stütze der Platte eine kleine Bronzekonsole mit Widderkopf angeheftet. Sonst beschränken sich die einst so überlauten Bronzebeschläge auf einen ruhigen antikisierenden Fries verschlungener Bänder mit Rosetten unter der Platte und auf einige Rosetten auf dem Körper, von denen vier durch umgelegte bewegliche Ringe zu Griffen geworden sind. Die glatten Flächen zeigen geometrische Muster in Marketerie, das Mittelfeld einen naturalistischen Blumenstrauß in fein abgetönten, dem Farbenklang des Ganzen sich unterordnenden Farbhölzern.

Abb. 167. „Encoignure“ mit Vernis Martin. Um 1780. Paris, Louvre. (Nach Williamson.)

Wie das klassizistische Möbel immer abgeklärter und vornehmruhiger wird, zeigt die Kommode in Abb. 165. Mit fein gemasertem Mahagoniholz, das von 1750 an etwa ein Jahrhundert lang die Möbeltischlerei Europas beherrscht, sind alle Flächen verkleidet. Die Vorderfront ist, bis auf ein geringes Vorspringen des breiten Mittelteiles, vollkommen glatt, rechtwinkelig im ganzen wie in

Abb. 168. Arbeitstischchen, von Ad. Weißweiller für Marie Antoinette gearbeitet. Um 1775. Paris, Louvre.

den Einzelflächen. Schlichte Bänder und Perlstäbe umziehen die einzelnen Teile. Die runden Beine und ihre oberen Fortsetzungen sind säulenartig kanneliert und an den funktionell wichtigen Stellen kräftig horizontal gegliedert. Diese Kommode ist eins der strengsten Beispiele des vollentwickelten Louis XVI.-Stiles; es spricht in seiner Einfachheit die Tendenzen dieser Zeit besser aus als die reicheren Prunkmöbel, die gewöhnlich als Paradigmen vorgeführt werden.

Der Reichtum der „erstklassigen“ Möbel liegt in erster Linie in den hervorragenden Bronzebeschlägen mit ihrer sorgsamen Ziselierung und warmen Feuervergoldung, in deren Herstellung vom Modell an sich oft bis zu vier verschiedene Kunsthandwerker teilten.

Während die bedeutendsten Bronzekünstler fast durchweg Franzosen waren, trugen die in Paris führenden Ebenisten, die

Abb. 169. Zylinderbureau. Um 1765. Paris, Louvre.

Kunsttischler, zum großen Teile deutsche Namen. Die Oeben, Riesener, Benemann, Schwerdfeger haben ihre in der deutschen Heimat erworbene Technik in den Dienst des verwöhntesten, geschmackvollsten Hofes gestellt; durch das Zusammentreffen der glücklichsten Umstände sind so die Werke entstanden, die an technischer und künstlerischer Vollendung nicht ihresgleichen auf der Welt haben.

Neben der Kommode wurde in dieser Zeit eine Möbelform beliebt, die im Aufbau vollkommen der Kommode gleicht, dagegen statt der zwei übereinanderliegenden Schubfächer drei in Angeln

Abb. 170. Zylinderbureau. Um 1780. Paris, Louvre.

hängende Türen aufweist: der niedrige Schrank oder das Büfett. Abb. 166 zeigt ein anderes Schrankmöbel, zugleich ein Beispiel des reicheren Möbelstils, einen sog. Secrétaire: die schon von der italienischen Renaissance vorgebildete Form des Schreibschrankes mit herabzuklappender Platte. Die Bronzeappliquen sind hier zum Teil figürlicher Natur; gerne wurden an ihrer Stelle auch

buntbemalte Platten aus Sèvresporzellan oder antikisierende Wedgwoodplaketten mit ihren weißen Reliefs auf zartfarbigem Grunde verwendet; auch die alte Liebhaberei für Imitation ostasiatischer Lackarbeiten hat noch reizvolle Werke entstehen lassen, wie etwa die vornehme „Encoignure“ in Abb. 167. Unmöglich können hier alle die zahlreichen Formen der Boudoirmöbel dieser

Abb. 171. Französische Louis XVI.-Lehnstühle. London, Wallace Collection.

Zeit, so der „Bonheur du jour“ (ein kleiner Schreibsekretär auf hohen Füßen für den Gebrauch der Dame), das vielgestaltige Kabinett, die größeren und kleineren, viereckigen, runden und ovalen Tische mit und ohne Schubkästen und Etagèren im einzelnen besprochen werden; es mag genügen, hier ein zierliches Tischchen mit Bronzegalerie, mit hermenartig ausgebildeten, durch geschwungene Querhölzer (entrejambes) verbundenen Beinen und köstlichen antikisierenden Bronzen im Bilde vorzuführen (Abb. 168).

Nur ein Möbel, das in den 1760er Jahren erfunden wurde und

eine ähnlich lange Lebensdauer gehabt hat wie die Kommode, darf hier nicht übergangen werden: das Zylinderbureau. Seine Form ist durch das Bureau du roi von Oeben und Riesener eingeführt worden und hat sich durch die zahlreichen Nachbildungen dieses Möbels sehr rasch eingebürgert. Abb. 169 zeigt an einem Exemplar aus der Zeit des Überganges vom Rokoko zum Louis XVI.-Stil den Typus mit der runden Rollklappe und dem flachen oberen Abschluß mit Schubfächern und kleiner durchbrochener Bronzegalerie. Die Silhouette des Unterbaues hat noch die Schweifungen des Rokoko, wenn auch stark gemildert; Perlschnüre umfassen die Flächen der Schubladen mit ihren Rosettengriffen. Der völlige Sieg des Klassizismus spricht aus dem schlichten Bureau in Abb. 170, mit seiner strengen, kühlen Formgebung. Nichts von überflüssigem Schmuck ist mehr an dem Möbel; fein ziselierte Bronzen begleiten ruhig die rechteckigen Flächen, klar gegliedert sind die Beine, die nun wieder zu wirklichen, glaubhaften Trägern einer Last geworden sind. Ein Mechanismus läßt die gewölbte Klappe verschwinden, wenn die Schreibplatte an den eckigen Bronzegriffen nach vorn herausgezogen wird.

Abb. 172. Louis XVI.-Stuhl. Fontainebleau, Schloß.

Beim Sitzmöbel sind die gleichen formalen Abänderungen zu beobachten wie bei den übrigen Mobiliarstücken. Die Beine werden gerade, ebenso die leicht nach vorn ausladenden Zargenhölzer. Die

früher geschweifte Lehne bekommt einen streng viereckigen oder breitovalen Umriß (Abb. 171). Die Schnitzerei der antikisierenden Ziermotive, die das Gestell bekleiden, ist nach wie vor meisterhaft; häufig wird das Gestell noch ganz vergoldet (Abb. 172), in den meisten Fällen aber bevorzugt man einen weißen Anstrich, der durch Vergoldung einzelner Teile sehr pikant wirkt. Das Sofa

Abb. 173. Louis XVI.-Sofa. Petit Trianon bei Versailles.

bleibt ein unumgänglicher Bestandteil jeder vornehmen Zimmereinrichtung (Abb. 173). Tapisserien oder Seidenstoffe bilden den Bezug der weich gepolsterten Möbel, deren Varianten ebenso zahlreich sind wie in der Rokokoperiode.

Italien.

Neben der Nachahmung der französischen Möbelkunst, die den Geschmack des ganzen Kontinents beeinflußte, herrschte im italienischen Mobiliar dieser Zeit das Vorbild klassizistischer

Abb. 174. Ofenschirm. Um 1780. Paris, Louvre.

Ornamentstiche und Dekorationsentwürfe von Piranesi, Gioc. Albertolli (Mailand), Gius. Soli u. a., die ebensoviel von der Antike, — besonders von der Ornamentik der pompejanischen Häuser — wie von den nie ganz erloschenen Motiven der Renaissance befruchtet erscheinen. Aber es entstand keine einheitliche Kunst-

übung wie in Frankreich, sondern eine Menge provinzieller Spielarten traten nebeneinander auf, hier in strengerer Form, dort in freierer Beweglichkeit. Sicherlich gibt es in Italien viele Möbel, die sich mit den französischen Arbeiten wohl messen können, wenn auch die Mehrzahl nicht über den graziösen Rhythmus, die wohl-

Abb. 175. Italienisches Louis XVI.-Sofa. Bologna, Privatbesitz.

abgewogenen Proportionen und die delikate Ausstattung jener verfügt. Das Sofa in Abb. 175 ist ein gutes Beispiel dafür, wie mit den klassizistischen Tendenzen, die in den Säulenfüßen, in den Lorbeergewinden der Zarge und im Umriß der Rückenlehne zutage treten, noch Barock- und Rokokoanklänge sich mischen in der Schnitzerei der Lehne mit ihren lebhaft bewegten Palmblättern, den schweren Fruchtbüscheln und den Engelsköpfen. Die Marketerie wurde besonders in Oberitalien hervorragend geübt.

Deutschland.

Deutschland hat den geschmackvollen und reichen französischen Möbeln des Louis XVI.-Stiles nur wenig ganz Gleichwertiges zur Seite zu stellen. Der Nationalwohlstand war hier bedeutend geringer als in Frankreich, das Luxusbedürfnis mit Ausnahme der fürstlichen Hofhaltungen nicht in demselben Maße ausgeprägt; als Trost für den Mangel mag gelten, daß eine gute Anzahl deutscher Möbeltischler einen beträchtlichen Anteil an der Pariser Möbelkunst hatte. Neben diesen in die Fremde gewanderten Tischlern ist besonders noch eine Persönlichkeit von internationaler Bedeutung zu nennen: David Roentgen. Von ihm soll später die Rede sein. Im übrigen verharren die Meister, deren Werkstatt die hervorragenden Einrichtungen vieler deutscher Schlösser entstammen, vorläufig in vollkommener Anonymität. Dies vornehme Mobiliar richtet sich, wie schon im Rokoko, ganz nach den tonangebenden französischen Vorbildern. Daneben aber — und das ist der bei weitem interessantere Teil der deutschen Möbelschreinerei dieser Zeit — entstehen Typen, die wohl im allgemeinen an die französischen Arbeiten anklingen, dabei aber doch in Form und Dekor vielerlei eigene, speziell deutsche Merkmale besitzen. Man hat dieser deutschen Spielart des Louis XVI.-Stiles den trefflich kennzeichnenden Namen „Zopfstil“ gegeben, denn eine gewisse zopfige Steifheit, die nicht selten in eine kahle Nüchternheit ausartet, spricht aus den meisten Erzeugnissen des deutschen Kunstgewerbes vom Ende des 18. Jahrhunderts. Die graziöse Eleganz, die sich in den französischen Arbeiten des Louis XVI.-Stiles mit der gemesseneren Würde mischte, fehlt hier ganz; es war eben eine rein bürgerliche Kunst, in der eine solide Behaglichkeit, ein ehrbar gewichtiger Ernst und — vielfach eine künstlerische Anspruchslosigkeit sich ausprägten, die auf den Höhen einer kultivierteren Gesellschaft nicht Raum hatten.

Als Frankreich bereits längst im klassizistischen Fahrwasser des Louis XVI.-Stiles schwamm, wurden in Deutschland noch immer die Rocailleformen variiert. Erst gegen 1775 begann das Eindringen des Zopfstiles diesseits des Rheines, aber noch eine gute Weile

dauerte der Kampf zwischen Rokoko und Klassizismus, bis der letztere endgültig siegte. Der Übergang macht sich besonders darin

Abb. 176. Bremischer Mahagonischrank, Ende 18. Jahrh. Bremen, Gewerbe-Museum.

bemerkbar, daß der Aufbau der Möbel vielfach noch die Schweifungen der älteren Zeit beibehält, und nur im Ornament, in den Perlschnüren, Eierstäben und Rosetten, in den Girlanden, hängen-

Abb. 177.
Lütticher Schreibschrank. Um 1780. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

den Tüchern und Blumenkränzen, in den Vasen und Emblemen die antikisierenden Motive der neuen Mode aufnahm, ja auch sie oft noch mit Rokokoformen mischte.

Ein schlichtes, mit Mahagoni furniertes Eichenholzmöbel dieses Übergangstiles aus Bremen zeigt die Abb. 176. Höchst interessant sind auch in diesem Zusammenhang wieder die Meisterzeichnungen des Bremer Tischleramtes. Ein Entwurf von 1793 z. B. zeigt da noch die reine Barockkonstruktion des zweitürigen Schrankes: die Türflügel mit verkröpfter Füllung und geschweifter Oberkante, an den Seiten übereck gestellte Pilaster und als oberer Abschluß ein kräftig geschwungener, gebrochener Giebel. Käme nicht als Mittelstück des Aufsatzes eine Vase mit hängenden Girlanden und an den steilen Füßen Kannellierungen mit Lorbeerfestons hinzu, so würde man den Schrankentwurf für 70—80 Jahre älter halten können. Allerdings scheint gerade Bremens Tischlerkunst außerordentlich konservativ gewesen zu sein.

Sehr viel fortschrittlicher erweisen sich die Zeichnungen des Mainzer Tischleramtes (vgl. S. 197), unter denen von ca. 1780 an einige neue, aus dem deutschen Rokokoschreibschrank abgeleitete Schrankbildungen auftreten, die im steifen Aufbau und in der spärlichen antikisierenden Dekoration sich bereits als echte Kinder des Zopfstils zeigen. Der eine Schranktyp besteht aus einem hochgestelzten, breiten Kommodenunterteil, auf den ein rechteckiger schmalerer Aufbau aufgesetzt ist, der zwei hohe Türen und darunter zwei ziemlich flache Kästen aufweist. Eine dem Rokokomöbel noch verwandtere Variante hat statt dieser zwei flachen Kästen einen Hohlraum — als Schreibfläche; der Unterbau ist dann durch zwei Türen verschlossen. Weiter aber dringt in den 1780er Jahren in Mainz auch die Form des französischen Zylinderbureaus mit seiner rundgewölbten Schiebeklappe ein und wird mit dem breiten Kommodenunterteil zu einem spezifisch deutschen Möbel ausgestaltet, dem als Oberbau ein durch eine Tür verschlossenes Mittelschränkchen und zwei niedrigere, in ein bis vier Schubläden aufgelöste Seitenteile zugefügt werden. Diese Form hält sich mit mehreren Abarten bis gegen 1814.

Abb. 178. Schreibschrank von David Roentgen, Neuwied, 1775—80. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Alle diese Mainzer Möbelentwürfe sind ersichtlich für Furnierung berechnet. Die Formgebung ist geradlinig und rechtwinklig, die Aufsatzbekrönungen sind antikisierend; als Schmuck ist bei reicheren Exemplaren Marketerie mit den üblichen Lorbeerfestons, Bandschleifen, allegorischen Emblemen usw., oder auch Bronzebeschlag gedacht, der sonst in Deutschland vielfach durch die billigere vergoldete Holzschnitzerei ersetzt worden ist.

Schnitzerei ohne Vergoldung, nur mit einem mattglänzenden braunen Firnisüberzug, blieb die Regel bei den technisch hervorragenden Erzeugnissen der Lütticher und Aachener Werkstätten auch in dieser Periode. Typisch für die Lütticher Möbeldekoration ist der Schreibschrank in Abb. 177, der wiederum noch das geschweifte Gesims als Anklang an die ältere Zeit besitzt, und dessen Kombination von Schrank und Uhrgehäuse gerade in jener westdeutschen Gegend sich großer Beliebtheit erfreut hat.

Marketerie und Bronzebeschlag dagegen herrschten in der bedeutendsten deutschen Möbelwerkstatt, die Abraham Roentgen in Neuwied am Rhein etabliert hatte, und die 1772 von seinem berühmteren Sohne David (1743—1807) übernommen worden war. Das Unternehmen kann man fast eine Möbelfabrik großen Stils nennen, denn es wurden daselbst über hundert Tischler, Intarsiatoren, Bronzegießer und Ziseleure, Zeichner und Mechaniker beschäftigt. Roentgen lieferte seine hochgeschätzten Möbel an die Höfe von ganz Europa, war Hofebenist der Königin Marie Antoinette von Frankreich und des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen, und hatte Magazine in Paris, Berlin und anderen Orten. Die Möbel Roentgens können sich den edelsten Pariser Arbeiten getrost an die Seite stellen; wenn sie vielleicht in der Eleganz des Aufbaues hinter ihnen zurückbleiben, so übertreffen sie alle ähnlichen französischen Werke durch die technische und künstlerische Vollendung der figürlichen Marketerie, bei der nie Holzbrand oder Gravierung verwendet wurde, wie etwa bei Rieseners Marketerien, sondern die lediglich aus einem Mosaik kleinster farbiger, gemaserter Hölzer besteht. Außerdem gründete sich der Ruf der Werkstatt auf die ingeniöse Einrichtung der Möbel mit Geheimfächern, sinnreichen

Mechanismen und Uhrwerken, für die der deutsche Kunsthandwerker von jeher eine große Vorliebe gehabt hat. Die bedeutendsten Arbeiten David Roentgens stehen in Wien, Petersburg, Paris und Berlin. Das abgebildete Bureau mit farbigen Chineserien und knappen, sehr fein ziselierten Bronzen ist im Auftrag der Königin Marie Antoinette für Papst Pius VI. hergestellt worden (Abb. 178).

Abb. 179. Spieltisch, Arbeit von David Roentgen. Neuwied Ende 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Neben solchen reich marketierten Arbeiten sind in Neuwied auch schlichtere Stücke entstanden, deren Vorzüge in der vornehmen Verbindung des feingemaserten Holzfurniers mit den schlichten, antikisierenden Bronzen liegen. Außer durch den oft publizierten großen Schreibschrank aus Roentgens eigenem Besitz im Berliner Kunstgewerbemuseum wird diese, besonders in der Spätzeit des Meisters sehr in Aufnahme gekommene Art gut charakterisiert durch das schlichte Spieltischchen in Abb. 179.

Abb. 180. Schreibschrank, 1775 von J. G. Fiedler in Berlin gefertigt. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Während wir über die drei westdeutsch-rheinischen Zentren der Möbelkunst, Mainz, Lüttich und Neuwied verhältnismäßig sehr gut unterrichtet sind, wissen wir von den Besonderheiten der Möbel-

fabrikation im übrigen Deutschland bisher herzlich wenig. Es fehlt hier, wie für so viele Kapitel in der Geschichte des deutschen Mobiliars, vollkommen an den notwendigen lokalen Vorarbeiten. Eine Ausnahme macht das Mobiliar der Bergischen Bürgerhäuser,[1] das sich jedoch im 18. Jahrhundert ganz im Schlepptau der niederländischen und rheinischen Möbelkunst befindet und keine Leistungen von ausgesprochen selbständiger Eigenart aufzuweisen hat.

Abb. 181.
Mahagonischrank mit Uhr. Wien Ende 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

In Berlin muß die Tischlerkunst im Zeitalter des Zopfstils auf einer respektablen Höhe gestanden haben. Noch in den 1770er Jahren wurde allerdings das Neue Palais vollkommen mit Rokokomobiliar ausgestattet, aber bereits aus dem Jahre 1775 ist ein Möbel datiert, welches trotz seiner geschweiften Rokokoform doch schon den neuen Motiven des antikisierenden Geschmacks klar sich zuwendet. Es ist der in Abb. 180 wiedergegebene Schreibschrank des Berliner Hoftischlers J. G. Fiedler im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. Die Hölzer der ausgezeichneten Marketeriearbeit sind — im Gegensatz zu den Roentgen-Möbeln — zum Teil farbig gebeizt und durch Brennen schattiert. Leider ist dieser Schrank das einzige authentische Beispiel der besseren Berliner Möbelindustrie vom Ende des Jahrhunderts; die schwere Zeit der nationalen und wirtschaftlichen Unterdrückung hat hier wie auch

[1] F. W. Bredt und R. Reiche, Mobiliar Bergischer Bürgerhäuser aus der Zeit von 1700 bis 1830. Düsseldorf 1909.

an anderen Orten stark mit den reicheren bürgerlichen Ausstattungsstücken aufgeräumt. Nur die königlichen Schlösser enthalten noch einige aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II. stammende und für ihn angefertigte Möbel, die zum Teil wenigstens aus Berliner Werkstätten hervorgegangen sind.[1] Die hervorragenderen Stücke jedoch sind aus Neuwied bezogen worden.

Als ein Zentrum für das südöstliche Deutschland ist Wien

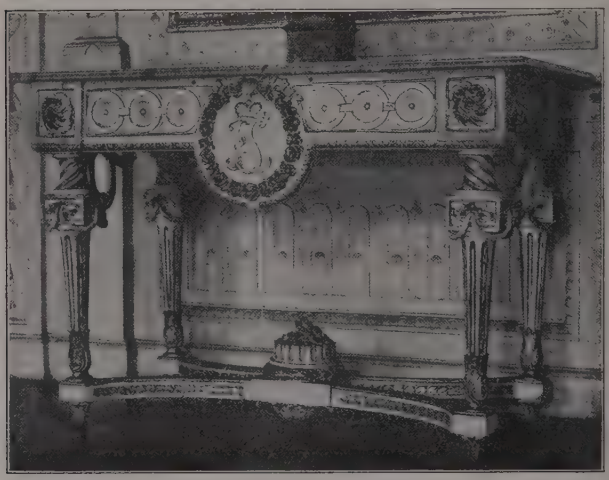


Abb. 182. Konsoltisch. Um 1790. Würzburg, Residenz.

anzusehen, wo in adligem und bürgerlichem Besitz sehr geschmackvoll und sauber gearbeitete Möbel aus jener Zeit erhalten sind, die fast durchweg Mahagonifurnier und sehr gut ziselierte Bronzebeschläge zeigen, wie sie in dieser Güte anderswo in Deutschland kaum hergestellt worden sind. Ein gutes Beispiel dieses Wiener Zopfstils ist der Uhrschrank in Abb. 181.

Charakteristisch für die weißgestrichene und vergoldete Holzschnitzerei, die für manche deutsche Schloßeinrichtung in Anleh-

[1] Abbildung im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1893, S. 133.

nung an französische Vorbilder und in Weiterbildung der älteren Rokokoarbeiten geschaffen wurde, ist der mit dem Monogramm des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal (1779—95) versehene Konsoltisch im Würzburger Residenzschloß (Abb. 182). Und wie

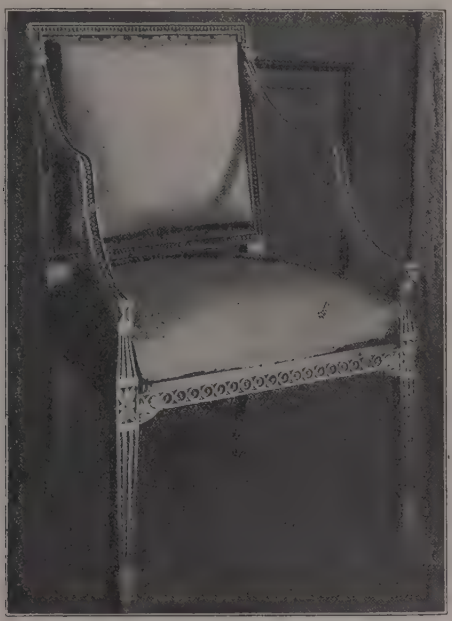


Abb. 183. Lehnstuhl, Ende 18. Jahrh. Eutin, Neues Palais.

das reiche, prachtvoll geschnitzte französische Sitzmobiliar der Louis XVI.-Zeit in der Übersetzung in den deutschen Zopfstil aussieht, zeigt der einfache, aber gut gezeichnete und solid gebaute Stuhl der Abb. 183, der zur Ausstattung des Neuen Palais in Eutin gehört.

Neben dem Einfluß, den Frankreich auf die Ausbildung des deutschen Zopfmobiliars ausgeübt hat, wurde für eine große Anzahl deutscher Möbel das englische Vorbild maßgebend. Besonders war

das der Fall für das norddeutsche Sitzmöbel; Hamburg z. B. hat eine große Menge von Stühlen hergestellt, die dem englischen Muster so nahe kommen, daß eine Unterscheidung oft unmöglich ist. Vielfach aber ist der englische Einfluß noch beträchtlich weiter südlich zu konstatieren, so besonders in Hannover und Braunschweig; ja bis nach Wien reichte er hinab. Die Berliner Bürgerbücher verzeichnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe „englische Stuhlmacher", und auch der alte Abraham

Abb. 184. Chippendale-Stühle. England um 1750.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Roentgen hatte sich nach längerem Aufenthalt in England 1750 als „Cabinetmaker" in Neuwied niedergelassen.

Es ist daher an der Zeit, die Entwicklung des englischen Möbels während des 18. Jahrhunderts in knappen Strichen zu zeichnen.

England.

Das englische Möbel im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zeigte eine Vermischung einheimischer, ziemlich plumper Barockformen mit den bereits gekennzeichneten, auf chinesisch-indische Motive zurückgehenden Möbeltypen Hollands. Dies sog. „Queen

Anne"-Mobiliar erhielt dann durch den gewaltigen Einfluß des Londoner Tischlers Thomas Chippendale, der 1754 sein berühmtes Werk „The Gentlemans and Cabinetmakers Director" publizierte, seine klassische Ausbildung in etwas leichterer Formulierung. Die Schweifung seiner Stuhlbeine hat nichts mit der graziösen Linienführung des französischen Rokoko zu tun; die Stühle haben vielmehr einen schweren, festen Charakter, der nur durch die oft sehr reizvolle, leicht spielende Linienführung im durchbrochenen Mittel-

Abb. 185. Sheraton-Stühle. England oder Hamburg, Ende 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

brett der Rücklehne gemildert wird (Abb. 184). Die vielen Anklänge der Entwürfe Chippendales an chinesische und an alte gotische Motive spielen in dem wirklich ausgeführten, noch erhaltenen Mobiliar keine allzu große Rolle und sind sicherlich nicht von nachhaltiger Wirkung gewesen, wenn sie auch für den Geist der Zeit höchst charakteristisch sind.

Die Möbelkunst Englands ging von nun an ihre völlig eigenen Wege und hat eine Inneneinrichtung von so komfortabler Zweckmäßigkeit geschaffen, daß die auf verstandesmäßiger Grundlage mit dem hervorragendsten handwerklichen Können hergestellten

Möbel in ihrer Allgemeingültigkeit bis heute nicht wieder übertroffen worden sind. Diese seine klassische Ausbildung verdankt das englische Mobiliar dem Wirken des genialen Innenarchitekten Robert Adam, dessen Anregungen von mehreren begabten Handwerkern aufgenommen und ausgeführt wurden. Unter diesen ragen hervor A. Hepplewhite und Thomas Sheraton, die beide nicht nur als Tischler, sondern auch als Herausgeber umfangreicher Vorlagenwerke bekannt und berühmt geworden sind. Ihre 1788

Abb. 186. Anrichtetisch im Sheratonstil. England um 1790. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

bzw. 1791 erschienenen Werke geben einen vortrefflichen Überblick über die vielfältigen, immer den praktischen Zweck verfolgenden, vornehm-bürgerlichen Möbelformen und ihre schlichte Dekoration, die in strengstem Gegensatz zu der prunkvoll-höfischen Kunst Frankreichs und ihrer sonstigen kontinentalen Nachläufer steht und die höchstens diskreten Intarsienschmuck aufweist oder, in selteneren Fällen, Bemalung.

Eine klare Scheidung zwischen den Arbeiten Hepplewhites und Sheratons ist bisher nicht geglückt und ist für unsere Zwecke hier auch nebensächlich. Den englischen Möbelstil, der der Louis XVI.-

Periode parallel läuft, pflegt man gewöhnlich schlechthin mit dem Namen Sheratonstil zu bezeichnen. Die Geradlinigkeit tritt auch hier ausschlaggebend auf den Plan; besonders klar zeigt sich das bei den Stuhlbeinen (Abb. 185), wogegen die Rücklehnen mit ihren zarten, in zierlichen klassizistischen Formen geschnitzten Sprossen einer geschweiften Umrißlinie selten entsagen. Die Stühle sind oft von

Abb. 187. Toilettentisch (Dressing Table) im Sheratonstil. England um 1800. (Nach Simon.)

äußerster Leichtigkeit im Dekor und von einer Zartheit in den Stützen, die lediglich durch das unverwüstlich feste und harte Material des Mahagoniholzes ermöglicht wurde. Derartige Stühle, deren Lehnenausbildung ungemein mannigfaltig sich erweist, wurden in Norddeutschland in großen Mengen nachgeahmt, vielfach allerdings in dem weniger widerstandsfähigen Buchen- und Ahornholz. Der ursprüngliche Belag der gepolsterten Sitze bestand stets aus einem glänzenden, schwarzen Roßhaarbezug.

Nicht minder vielfältig wie die Stuhlformen sind die übrigen in England geschaffenen Möbelarten des Chippendale- und des nachfolgenden Sheratonstils. Der große schwerfällige Speisetisch spielt in den englischen Entwürfen gar keine Rolle, dagegen wird eine

Abb. 188. Bücherschrank im Sheratonstil. England, Ende 18. Jahrh. (Nach Simon.)

Unzahl kleiner Tischformen, rund, rechteckig, oval, mit niederzuklappenden Seitenteilen („Pembroke-table") usw. gebildet. Auch der ineinanderzuschiebende Satz von kleinen rechteckigen Anbiettischchen („nest of tables") wurde jetzt erfunden, ebenso wie der Anrichtetisch („dresser"), dem in reicheren Fällen noch kleine Seitenschränke mit vasenförmigen Aufsätzen als Besteckbehälter

angesetzt wurden. Ein schlichtes, aus blankpoliertem Mahagoniholz mit hellen Bandeinlagen bestehendes Exemplar zeigt die Abb. 186. Die Erfindergabe, mit der die englischen Tischler zu Werke gingen, spiegelt sich am besten in den mit direktem Raffinement gearbeiteten Toilettenschränkchen mit ihren komplizierten Einrichtungen (Abb. 187) und in den Schreibtischen mit Geheimfächern aller Art wider. Ein besonderes Feld der englischen Möbelkunst bilden die umfangreichen Bibliothekschränke (Abb. 188) mit ihrem schmalen verglasten Oberbau, dessen zartes Gitterwerk vielfach gotische Reminiszenzen aufweist. Großen Ruf hatten die Uhrmacher; die englischen Standuhren, oder wenigstens ihre Nachahmungen mit englischem Uhrwerk, waren über ganz Deutschland verbreitet. Auch die heute noch gültige Form des großen dreiteiligen Kleiderschrankes ist eine Schöpfung der englischen Sheratonzeit.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine so solide, so ganz auf die im besten Sinne vornehm-bürgerliche Gesellschaft zugeschnittene Einrichtungskunst einen starken Einfluß auf die kontinentalen Länder ausüben mußte, zumal der englische Geschmack damals bereits in mehr als einer Hinsicht — es sei nur an die Herrenkleidung und an das Prinzip der freien Gartengestaltung erinnert — für das neue demokratische Ideal der Kulturländer vorbildlich geworden war. Allerdings dauerte diese Blüte der selbständigen englischen Möbelkunst nicht allzulange: Sheraton selbst schwenkte in seiner Spätzeit zum Empirestil über; aber ganz ist dieser kulturelle Hochstand in England nie in Vergessenheit geraten, so daß die späteren Reformatoren des Kunstgewerbes es leichter hatten als anderswo, durch Anknüpfen an eine so hervorragend sachliche, man kann fast sagen zeitlose Kunst wieder auf einen gangbaren Weg zu gelangen.

VII. Empire und Biedermeier.

Die Revolution knickte unbarmherzig die wundervolle Blüte des aristokratischen Klassizismus, die unter Ludwig XVI. und Marie Antoinette sich entfaltet hatte. Die kostbaren Einrichtungsgegenstände der Königsschlösser und der Adelspaläste, diese Zeugen einer übervornehmen Kultur, wurden auf Auktionen verschleudert, zu denen sich manchmal kaum Käufer einfanden; die Grazien wurden von der Göttin der Vernunft vertrieben. Ein öder Nützlichkeitssinn, eine reine Verstandeskunst machte sich breit als Ergebnis einer streng betonten demokratischen Kultur oder Kulturlosigkeit. Erst in der Zeit des Directoire und des Consulates begann man wieder höhere Ansprüche an eine komfortable Lebensführung zu stellen. Und nun entwickelte sich der Stil, den man als besondere Ausdrucksform der Napoleonischen Ära als Empirestil zu bezeichnen pflegt. Sicherlich liegen seine Wurzeln im Louis-XVI.-Stil, denn ebenso wie jener verfolgt er antikisierende Tendenzen; was aber bei jenem nur ein leichtes Kokettieren war, wird jetzt ein geradezu fanatischer Radikalismus. Die politischen Ideale dieser Zeit fanden ihre Vorbilder in der Geschichte der römischen Republik und Kaiserzeit; die archäologische Wissenschaft hatte schon seit langem sich mit der Aufdeckung und Rekonstruktion der antiken Kunstwelt intensiv befaßt: so war es nur folgerichtig, daß die neuen Quiriten auch ihre eigene Person mit dem Schein der vergötterten antiken Welt umgeben wollten. Der Nachahmungstrieb ging bei den Frauen bekanntlich so weit, daß sie sich in antikische Gewänder hüllten; die Männertracht kehrte sich nach kurzer Zeit der Überspanntheit der in England entstandenen, schlicht-bürgerlichen Mode zu.

Auch auf das Mobiliar ist das englische Vorbild nicht ohne Einfluß geblieben; das nüchtern-zweckmäßige Element der englischen Möbelformen der Sheratonperiode hat an der Formulierung des kontinentalen Mobiliars stark mitgewirkt. Das Repräsentationsbedürfnis der imperialistischen Parvenüs konnte sich aber mit der anspruchslosen Schlichtheit der Engländer nicht begnügen lassen und plünderte daher den Motivenschatz der klassischen Antike, um den einfarbig-glattwandigen Möbeln durch Ankleben reichen Zierates einen prunkvollen Charakter zu geben. Denn das einigermaßen echt Antike beschränkte sich bei den Formen der Möbel auf wenige aus antiken Malereien und Skulpturen bekannt gewordene Stühle, Tische, Kandelaber und ähnliches. Allem sonstigen Mobiliar, besonders allen Schrankformen, konnte man nur durch Verwendung antikisierender Architektur- und Schmuckmotive den Schein einer klassischen Ausbildung verleihen. So entstand eine unwahre, pseudoantike Theaterkunst, der man aber trotz allem eine gewisse große repräsentative Wirkung nicht absprechen kann. Die leitenden Architekten, unter denen besonders Percier und Fontaine genannt werden müssen, und die ausführenden Handwerker, deren bedeutendster Jacob-Desmalter (ein Mitglied der bereits unter Ludwig XVI. hochberühmten Ebenistenfamilie Jacob) war, sind sicher von der Echtheit ihrer Antike völlig überzeugt gewesen; die Hohlheit dieser ersten retrospektiven Kunstrichtung konnte natürlich den zeitgenössischen begeisterten Romschwärmern nicht aufgehen.

Wie man sich einer eigenen schöpferischen Tätigkeit zugunsten der Wiedererweckung einer längstvergangenen Kultur begeben hatte, so war auch kein Raum mehr für individuelle Gedanken; das Schema, der bewußt „gemachte" Stil herrschte unerbittlich. Und das war auch der Grund für die kurze Lebensdauer des Stils. Es genügte die rein äußerliche, politische Tatsache des Sturzes der Napoleonischen Macht, um den Empirestil kurzerhand in die Versenkung hinabzustoßen, was bei einem organisch erwachsenen Kunstempfinden nicht möglich gewesen wäre.

Der Empirestil gab dem Kaisertum Napoleons die nötige Folie;

klare Sachlichkeit, würdevoller Ernst und majestätischer Glanz vereinigten sich in bewußter Wirkung. Das Mobiliar der in strengster Symmetrie dekorierten, durch den äußerlich-klassizistischen Prunk aber oft kalt und unwohnlich wirkenden Räume macht durchweg einen wuchtigen, massiven Eindruck. Die glatte Fläche des polierten

Abb. 189. Halbhoher Schrank im Schloß Fontainebleau. Anfang 19. Jahrh. (Nach Heßling.)

Mahagoniholzes herrscht absolut, die Möbel sehen wie aus Stein gehauen aus mit ihren breiten, schweren Formen. Die graziöse Zierlichkeit, die fein abgewogene Gliederung der eleganten Rokoko- und Louis XVI.-Möbel wird ersetzt durch eine nüchtern-verstandesmäßige Tektonik und eine herbe erdrückende Schwere. Selten nur stehen Kommoden und Schränke noch auf rudimentären Beinformen; fast stets erhalten sie einen breit und massig auf dem Boden aufliegenden Sockel (Abb. 189). Dieser Sockel wird, um jede Spur

einer leichteren Beweglichkeit auszuschalten, auch unter den Tischen mit ihren freistehenden Füßen entlang gezogen (Abb. 190), wird kufenartig unter die Beine der Betten, unter die Tragstützen der Stehspiegel geschoben (Abb. 191).

Die schwere, glattwandige Kistenform der Möbel wird nun belebt

Abb. 190. Empire-Konsoltisch. Anfang 19. Jahrh. Versailles, Schloß.

durch aufgelegte Bronzeornamente, die in ihrer, antiken Motiven nachgebildeten Allerweltssymbolistik einen durchaus kalten, unpersönlichen Eindruck machen. Die einzigen Beziehungen, die man konstatieren kann, sind die, daß das Mobiliar eines Feldherrn etwa mit Viktorien, Lorbeerkränzen und Trophäen, der Schreibtisch einer Dame mit Amoretten, Liebespfeilen und ähnlichen Symbolen ge-

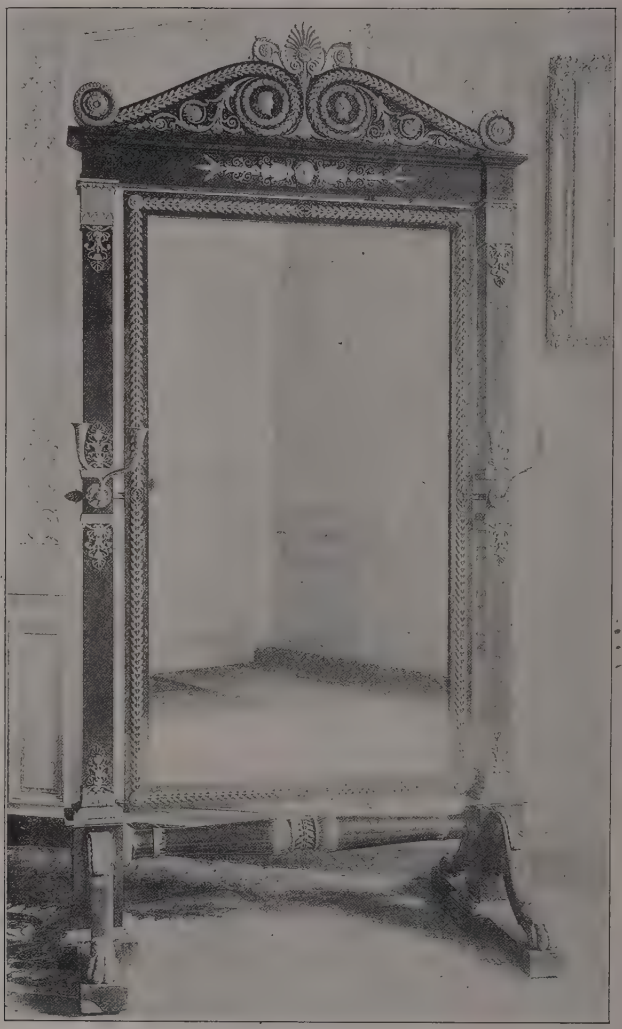


Abb. 191. Stehspiegel („Psyche"). Um 1800. Fontainebleau, Schloß. (Nach Heßling.)

schmückt wird. Gewöhnlich aber versagt auch hier jeglicher Scharfsinn: die Palmetten, Akanthusblätter und Eierstäbe wurden wahllos mit Profilköpfen, mit Lyren, Schwänen, Sphinxen, Vasen,

Abb. 192.
Empire-Lehnstuhl. Anfang 19. Jahrh. Fontainebleau, Schloß.

Köchern, Blitzen, Delphinen, geflügelten Löwen und anderen aus der römischen, ägyptischen und Renaissancewelt entnommenen Emblemen zusammengestellt, je nachdem die in großen Mengen auf Vorrat gearbeiteten Modelle auf die zu schmückende Fläche

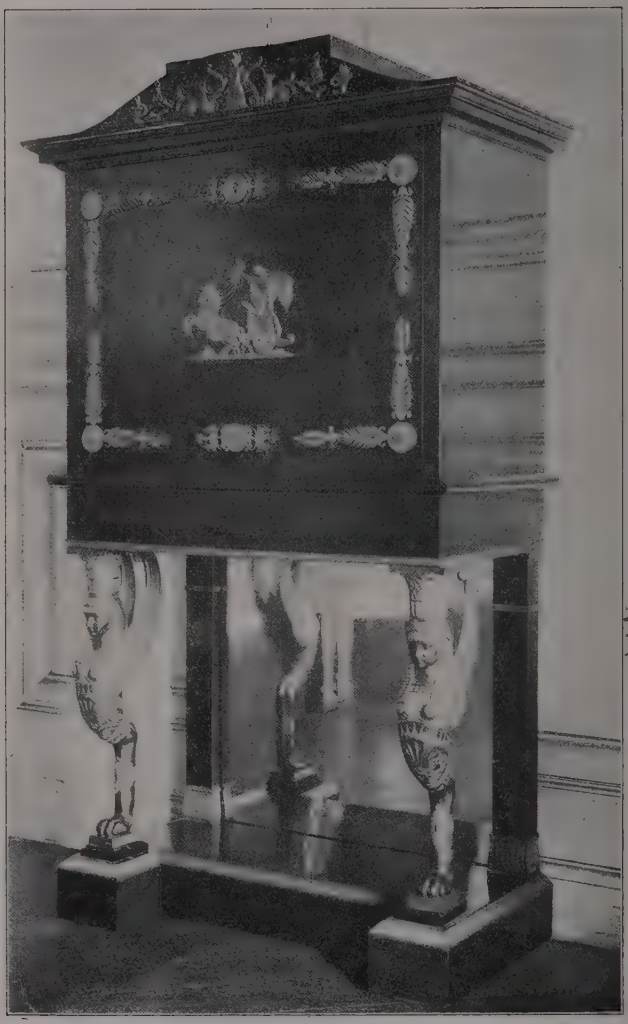


Abb. 193. Empire-Schreibschrank („Chiffonier-secrétaire"). Versailles, Grand Trianon.

in der Größe paßten. Eins aber muß man diesen Bronzeappliken lassen: ihre technische Ausführung und künstlerische Durchbildung ist ganz hervorragend, und mit ihrer matten Vergoldung stehen sie wundervoll auf der spiegelnden Fläche des dunklen Mahagoniholzes.

Die figürlichen Schmuckelemente, die früher nur in kleinem

Abb. 194. Bureau der Kaiserin Josephine. Versailles, Grand Trianon.

Maßstabe, etwa als akzentuierende Mittelpunkte des leicht flatternden Ornaments, auftraten, wachsen jetzt — analog dem allgemeinen Wunsche nach Monumentalität — zu gewaltiger, oft unverhältnismäßiger Größe an, werden selbständige Glieder des Aufbaues. Massiv bronzene Frauenfiguren von halber Menschenhöhe fungieren als Tischbeine, Sphinxfiguren werden als Stützen der Armlehnen an Stühlen verwendet (Abb. 192), Schwäne mit hochgereckten

Flügeln bilden die Seitenlehnen von Sofas usw. Die durch den Feldzug Napoleons in Mode gekommenen ägyptisierenden Elemente erfreuten sich dabei besonderer Vorliebe (Abb. 193). Viel Gewicht wurde natürlich auch auf die exakte Ausbildung der reinen Architekturformen gelegt, die als Säulen, Pilaster, Bogen und Gesimse zur Verwendung gelangten.

Abb. 195. Empire-Garnitur. Würzburg, Residenzschloß.

Um den enormen Unterschied zwischen dem anmutig leichten Lebensgefühl der Rokokomenschen und dem fast schwerfälligen Ernst der Empiregeneration zu erkennen, genügt ein Vergleich des Schreibtisches in Abb. 137 mit dem Bureau der Kaiserin Josephine in Grand-Trianon (Abb. 194). Der Vergleich kann außerdem lehren, wie die Bronzen bei jenem Möbel gleichsam organisch mit dem Holzwerk verwachsen sind, wie sie notwendig zum Gerüst gehören, während sie bei dem Bureau — einem Miniaturtriumphbogen gleicht's mehr als einem Damenschreibtisch — äußerlich aufge-

klebtes Ornament ohne irgendwelchen inneren konstruktiven Zwang sind.

Es würde die Grenzen, die dieser Darstellung gesteckt sind, weit überschreiten, wenn wir alle die Möbelformen, die der Empirestil geschaffen hat, hier im einzelnen analysieren wollten. Es ist aber auch nicht nötig, denn alle die Möbel, die Kommoden, die verschiedenen Gattungen der Schränke, Sekretäre, Büfetts, die Kabinette, die vielen Arten der Tische, die Konsoltische, Arbeitstischchen, Guéridons usw. besitzen vollkommen den gleichen unver-

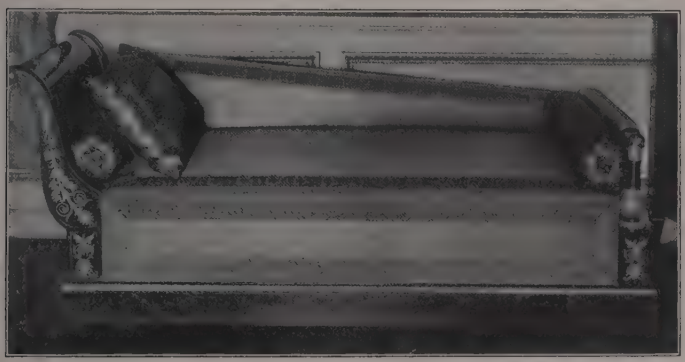


Abb. 196. Sog. „Méridienne". Anfang 19. Jahrh. Würzburg, Residenz.

kennbaren Charakter wie die wenigen hier im Bilde vorgeführten Arbeiten, mag die formale Ausgestaltung im einzelnen auch noch so sehr variieren. Es hat kaum einen Stil gegeben, der mit solcher Konsequenz alle kunstgewerblichen Erzeugnisse, vom größten bis zum kleinsten, nach dem gleichen strengen Schema durchgearbeitet hat wie das Empire.

Frankreich, das in dieser Zeit auf der Höhe seiner Weltmacht stand, mußte naturgemäß in ästhetischen Fragen auch auf das Ausland einen starken Einfluß ausüben. Bedeutender noch als früher war die Ausfuhr französischer Möbel nach den übrigen Kontinentalreichen; wir wissen, daß allein der schon erwähnte

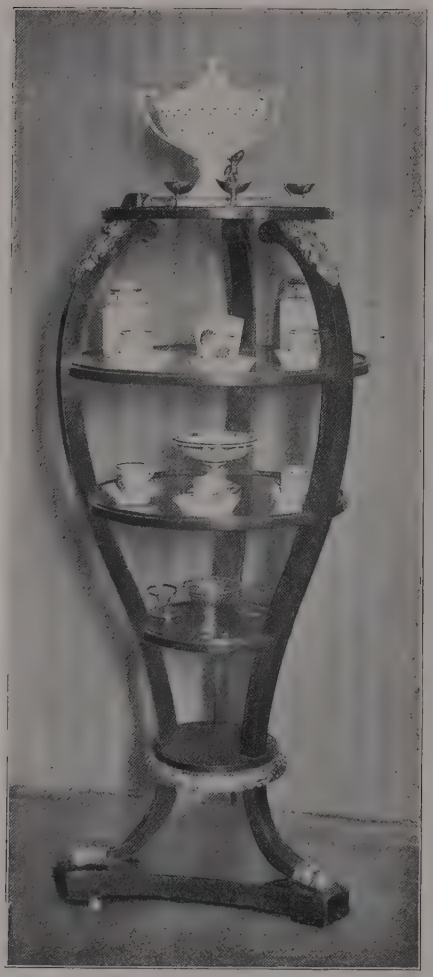


Abb. 197. Aufwärter, Mahagoni. Wien um 1810. Wien, Dr. O. Zuckerkandl. (Nach Folnesics.)

Jacob-Desmalter Aufträge für die Möblierung von Palästen von Belgien bis nach Rußland hinein ausgeführt hat. In deutschen, besonders in süddeutschen Schlössern ist sehr viel ausgezeichnetes Empiremobiliar erhalten, teils von französischer Herkunft, teils aber auch im Lande selbst gearbeitet. Hier sei nur hingewiesen auf die glänzende Einrichtung einer Zimmerflucht im Würzburger Residenzschloß; Abb. 195 zeigt eine zusammengehörige Garnitur von Sofa, Fauteuil und Tisch; in Abb. 196 ist ein bettartiges Sofa mit schräger Rückenlehne, eine sog. Méridienne, wiedergegeben, deren geschwungene, mit Bronzebeschlägen geschmückte Kopfwand zugleich die typische Form des Empirebettes zur Anschauung bringt. In Wien, das etwa seit der Zeit der Maria Theresia einen

eigenen, sehr feinen Möbelstil entwickelt hatte, wurde auch der Empirestil auf eine besondere, dem österreichischen Geschmack

Abb. 198. Stuhl in antikem Charakter. Deutschland, Anfang 19. Jahrh. Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum.

entsprechende leichtere Art abgewandelt. Ein sehr beliebtes Möbelstück jener Zeit, einen sog. „Aufwärter", dazu bestimmt, kleinere Gegenstände wie Porzellangeschirre, Dosen usw. leicht

greifbar aufzunehmen, zeigt die Abb. 197. Wie man auch ohne Bronzebeschlag, lediglich durch Einlegen oder Färbung des Holzes, antikisches Mobiliar herstellte, beweist der in Abb. 198 wiedergegebene Stuhl mit der pompejanischen Tänzerin und dem antiken Ornament, der sich auch in seinem Untergestell streng an die aus griechischen Vasenbildern und Reliefs bekannten Sitzmöbel anlehnt.

Die Herrschaft dieses pseudo-antiken Geschmacks dauerte jedoch nicht lange. Selbst in Frankreich hat er den Sturz des Kaiserreiches kaum überdauert. Das Wesen des Empirestils war doch zu äußerlich, zu gesucht, zu sehr auf aristokratisch-monumentalen Prunk abgestellt, als daß er der breiteren Volksschicht in Fleisch und Blut hätte übergehen können. Zumal in dieser Zeit, wo der absolutistische Gedanke immer mehr den rein bürgerlichen Idealen weichen mußte. Die Einfachheit, die dem kaiserlichen Empire wohl auch zugrunde lag, die man aber mit theatralischem Pomp übertüncht hatte, hatte anderswo erfolgreicher Wurzel gefaßt. Der bürgerlich-behagliche Zopfstil und die nüchtern-zweckmäßige Möbeltischlerei Englands sind die Keime, aus denen die Mobiliarkunst erwuchs, die besonders in Deutschland neben dem vornehmen Empire herging und es bald völlig überwand. Gewiß schielte man hier und da nach den reichen Pariser Vorbildern, aber die Allgemeinheit lehnte die wesensfremden Elemente ab. Es dauerte nicht lange, bis das bürgerliche Mobiliar selbst die Schlösser des Adels und die Paläste der Herrscher eroberte; um 1830 hatte die neue Richtung, der „Biedermeierstil", internationale Geltung. Nirgends aber kommt er so klar zum Ausdruck als in Deutschland und Österreich; daher soll im folgenden auch ausschließlich auf diese beiden Länder Bezug genommen werden.

Als Biedermeierzeit bezeichnet man gewöhnlich nur die Zeit von etwa 1820 bis 1840 und nennt ihre Erzeugnisse die schlichteren, ärmlichen Ausläufer des Empirestils. Das ist viel zu einseitig und eng gefaßt, man muß vielmehr bis an die Wende des Jahrhunderts hinabgehen, um das Phänomen als Ganzes zu begreifen. Es ist

Abb. 199. Sekretär mit Spielwerk, 1810 von Michael Menner in Wien gefertigt. Privatbesitz. (Nach Folnesics.)

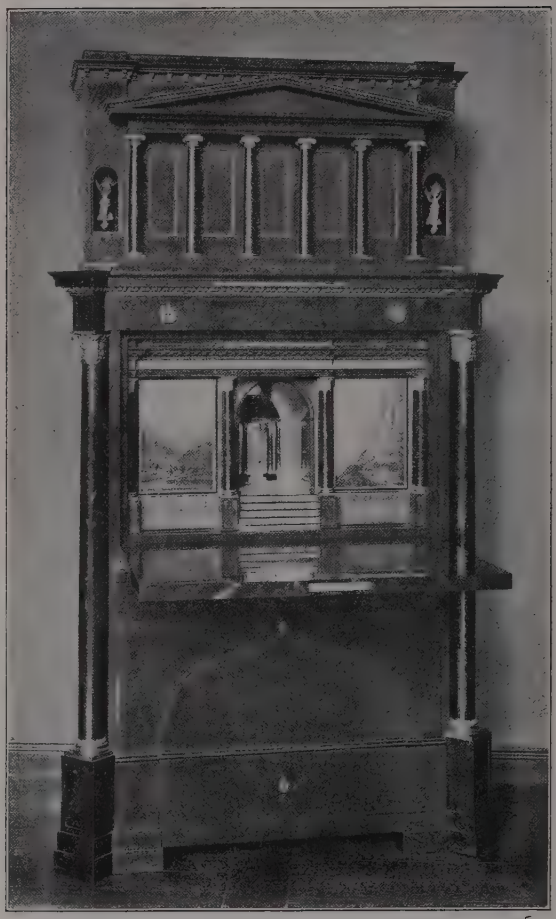


Abb. 200. Mahagonisekretär mit gemalten Füllungen von Stobwasser. Berlin um 1820. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

ein Kompromiß des deutschen Zopfstils und der englischen Möbelmode, hier und da verquickt mit den äußerlichen, antikisierenden

Formelementen des Empire. Bereits um 1800 sind in Deutschland Möbel gearbeitet, die ihrem innersten Wesen nach ebensogut etwa 20—30 Jahre später entstanden sein könnten; wie schwer es ist, die einzelnen Phasen des Stiles zeitlich genau voneinander abzugrenzen,

Abb. 201. Sekretär. Norddeutschland um 1820. Schloß Hohenzieritz.

zeigt die sehr unsichere und häufig widerspruchsvolle Datierung der Möbel in allen bisherigen Publikationen, soweit man darin nicht etwa vorsichtigerweise überhaupt auf eine feste Zeitangabe verzichtet hat. Um eine klare Chronologie zu schaffen, müßte erst an die Stelle der jetzt grassierenden dilettantischen Biedermeierschwärmerei eine exakte wissenschaftliche Erforschung dieser Zeit treten.

Die Vorliebe unserer Generation für die Erzeugnisse des Biedermeierstils ist leicht verständlich, da diese der Kunstgesinnung

Abb. 202.
Mahagonivitrine. Norddeutschland um 1830. Privatbesitz.

unserer Zeit in vielen Punkten entgegenkommen, die zugleich ihre hauptsächlichsten Ruhmestitel bedeuten. Das sind: Solide Arbeit, gutes Material, einfache Form ohne Ornamentüberladung und ge-

schmackvolle Bequemlichkeit. Diese vier Faktoren beherrschen das deutsche Mobiliar der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mögen die Arbeiten für königliche und fürstliche Gemächer oder

Abb. 203. Damenschreibtisch. Arbeit von Holl in Wien. Um 1815. Wien, Österreichisches Museum.

für das einfache Zimmer des mit Glücksgütern nicht überreich gesegneten Kleinbürgers entstanden sein.

Wo man sich mehr nach der französischen Empiremode richtete, liegt die Qualität des Möbels meist nur in der gediegenen, mit

schlicht architektonischen Formen arbeitenden Tischlerarbeit. Die Bronzen können — abgesehen vielleicht von gewissen Wiener Fabrikaten — nicht mit den Pariser Vorbildern wetteifern, ja sie werden meist in billiger Weise durch gestanztes Messingblech ersetzt. Gewöhnlich aber verzichtet man auf alle Metallauflagen und bringt als Schmuck einfache anspruchslose Schnitzereien — etwa an den Rücklehnen der Stühle und an den Stützen der Tische — oder zarte Bänder und schlichte Ornamente als Holzeinlagen an. Das vorherrschende Material ist wie in der Zopfzeit das glattpolierte, dunkle Mahagoniholz; daneben finden auch helle Holzarten, wie Kirschbaum, Birke, Ulmenmaser vielfach Verwendung.

Abb. 204.
Nähtisch, niederdeutsch um 1820.
Kiel, Thaulow-Museum.

Ein in der Holzarbeit reich ausgestatteter Sekretär, der 1810 von einem Wiener Meister Michael Menner gearbeitet worden ist, wird in der Abb. 199 wiedergegeben. Man erkennt an ihm die schlicht tischlermäßige Konstruktion, die mit Ausnahme der vier kleinen Säulchen im intarsierten Innern ohne jedes Architekturmotiv auskommt. Im übrigen war der Sekretär das größte, massivste Möbel der ganzen Inneneinrichtung, das man zuweilen reicher ausstattete, wie etwa den um 1820 in Berlin hergestellten Schreibschrank in

Abb. 200, der wiederum stark architektonisch ausgebildet ist — der Aufsatz gibt eine Nachbildung der Schinkelschen Hauptwache —, außen saubere Bronzebeschläge und im Innern gemalte Füllungen zeigt in der bekannten Stobwasser-Technik. In der struktiven Tendenz ähnlich, aber wuchtiger durch das breit ausladende Unterteil ist der norddeutsche Schrank in Abb. 201.

Neben dem Sekretär oder Schreibschrank erfreute sich besonderer Beliebtheit die Vitrine, ein vorn und an den Schmalseiten

Abb. 205.
Mahagonimobiliar. Norddeutschland um 1830. Privatbesitz.

verglaster Schrank von nicht allzu großen Dimensionen, der dazu diente, das Porzellan, kleine Silbersachen, Miniaturen und die vielen „Andenken", die in jener romantisch-sentimentalen Zeit eine große Rolle spielten, zu beherbergen (Abb. 202). Auch bei der Vitrine tritt vielfach noch die Säule mit geschnitztem Kapitell und etwa noch ein Zahnschnitt unter dem Gesims auf; gegen 1830 aber wird auch hier alles architektonische Rüstzeug verbannt, resp. auf die schlichteste Form gebracht. Offene Etagèren von der Form solcher Vitrinen sind nicht selten, ebenso die einem ähnlichen Zwecke dienenden „Aufwärter" (vgl. Abb. 197). Auch die Kommode in

ihrer einfachsten, nüchtern-zweckmäßigen Form hält sich im Hausrat, und der Bücherschrank mit zierlichem Sprossenwerk in den verglasten Türen verleugnet trotz allergrößter Vereinfachung nicht seine Abstammung von dem englischen Bibliotheksmöbel Sheratons.

Der freistehende Spiegel verliert vollkommen die Bedeutung, die

Abb. 206. Mahagonilehnstuhl. Lübeck um 1830. Privatbesitz.

er im französischen Empire hatte; er wird ersetzt durch den hohen, zwischen den Fenstern aufgestellten Pfeilerspiegel mit kurzem, breitem Untersatz, oder durch den halbhohen Spiegel, der auf einer schmalen Kommode aufruht. Nähtischchen, Arbeitstische und Schreibtische haben — in Fortsetzung der englischen Moderichtung — eine sehr mannigfaltige Ausbildung erfahren (Abb. 203 und 204). Die strenge Gesetzmäßigkeit, die in früheren Zeiten die Form jedes

Möbels bestimmte, kam jetzt nicht mehr zu autoritativer Geltung; man emanzipierte sich allmählich von der Herrschaft des Architekten, der bisher stets den Innenraum als einheitliches Kunstwerk behandelt und daher auch dem Mobiliar als einem der Raumkunst untergeordneten Teil feste formale Vorschriften gemacht hatte. Dadurch, daß man die Möbelformen nur von Gründen der jeweiligen

Abb. 207. Klapptisch aus Mahagoniholz. Um 1820.
Flensburg, Kunstgewerbe-Museum.

Zweckmäßigkeit abhängig machte, kam ein freierer, individuellerer Zug in das Ganze. Trotzdem aber schließt sich das Mobiliar immer noch zu einer einheitlichen „stilvollen" Wirkung zusammen, welche die behaglich-hausbackene, aber auch liebenswürdig-intime Stimmung der Zeit vortrefflich widerspiegelt.

Am klarsten kommt die Tendenz nach Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit wohl in den Sitzmöbeln zum Ausdruck. Im Anfang, zu Beginn des Jahrhunderts, war das englische Sheratonmöbel noch

absolut maßgebend, wenigstens für einen großen Teil Nord- und Mitteldeutschlands. Daneben baute man vielfach auch überzierliche Stühle und Sitzbänke, wie sie z. B. in Schloß Paretz noch erhalten sind. Das aber war nur eine Episode und man ging bald wieder zu festeren Konstruktionen über. Kräftig und gedrungen ist der Eindruck der Stühle, massig und schwer behäbig der Charakter des riesigen Sofas aus der Zeit von 1820—1840 (Abb. 205). Ein typischer niederdeutscher Lehnstuhl ist in Abb. 206 wiedergegeben; an Stelle des Querspriegels unter dem leichtgebogenen Rückenbrett ist in anderen Fällen ein auf schmaler Querleiste aufstehendes Füllbrett mit Schnitzerei oder Intarsia angebracht: (Abb. 205.) Die Vorderbeine werden häufig rundgedreht und leicht geschnitzt. Der gepolsterte Sitz ist gewöhnlich abnehmbar und in Niederdeutschland vielfach mit schwarzem Roßhaarstoff, sonst meist mit einem hellen, buntgeblümten oder gestreiften Cretonnestoff überzogen. Die Vorliebe für hellfarbige Intarsiabänder im dunklen Mahagoniholz veranschaulicht gut der Klapptisch in Abb. 207.

Mit diesen kurzen Andeutungen müssen wir uns begnügen. Auch die vielfältigen Nebenströmungen, die hier und da Einfluß auf die Mobiliargestaltung während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten, der Klassizismus Schinkelscher Möbelentwürfe für Berliner Schloßeinrichtungen, die romantische Pseudogotik, das Neurokoko, das mit den Bourbonen in Frankreich wieder einzog, alles das müssen wir hier übergehen, wo es sich nur darum handeln kann, die großen Richtlinien in der Entwicklung des Mobiliars bis zum Ende der historischen Stilperioden aufzuzeigen.

Um 1850 begann ein den alten Handwerkstraditionen verderblicher Industrialismus, der nicht die Fähigkeit besaß, eine einheitliche künstlerische Kultur, d. h. einen Stil, sich zu schaffen. Wahllos griff man zu den Formelementen entlegener Zeitalter, um sie gedankenlos seiner hölzernen Umgebung aufzuheften; diese Rückgriffskunst, verbunden mit einem bisher nicht dagewesenen Natura-

Abb. 208. Ofenschirm mit Straminstickerei.
Kiel, Thaulow-Museum.

lismus führte zu einer absoluten Haltlosigkeit, zu einer künstlerischen Impotenz, die in der Gleichgültigkeit des wohlhabenden Mittelstandes und in der unpersönlichen Massenfabrikation eine beklagenswerte Unterstützung fand.

Zu allen Zeiten einer wirklichen Kultur hat sich ein Stil stets ruhig und ohne revolutionierende Kämpfe aus dem anderen entwickelt; am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch blieb nichts anderes übrig, als mit allen Traditionen gewaltsam zu brechen und ein vollständig Neues an die Stelle des in abgebrauchtem Formelkram erstickenden Alten zu setzen. Heute dürfen wir wohl sagen, daß das immerhin gefährliche Experiment dieser künstlichen Befruchtung geglückt ist, und daß aus den zuerst allzu persönlichen Einzelrichtungen doch schließlich eine einheitliche Kunstgesinnung entstanden ist, in der wir den Stil unserer Zeit erkennen können.

Literatur.

Bode, Wilhelm, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Leipzig (1902).

Bredt, F. W., und Reiche, R., Mobiliar Bergischer Bürgerhäuser aus der Zeit von 1700 bis 1830. Düsseldorf 1909.

Brinckmann, Justus, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Hamburg 1894.

—, Jahresberichte des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Champeaux, A. de, Le Meuble (2 Bde.). Paris 1885.

Clouston, K. Warren, The Chippendale period in english furniture. London 1897.

Danziger Barock. Frankfurt a. M. 1909.

Dilke, French furniture and decoration in the 18th century. London 1901.

Dohme, Robert, Möbel aus den Königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam. Berlin 1889.

Falke, Jacob von, Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien 1894.

Falke, Otto von, s. Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes.

Fett, Harry, Gamle norske Hjem, Hus og Bohave. Kristiania 1906.

Folnesics, Josef, Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn. Wien 1903.

Graul, Richard, Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Berlin 1905.

Gurlitt, Cornelius, Möbel deutscher Fürstensitze. Berlin 1888.

Havard, Henry, Les Boulles. Paris 1893.

Heaton, J. A., Furniture and decoration in England, during the XVIIIth century. London 1889—92.

Heßling, Egon. Empire-Möbel. Berlin 1910.

—, Egon und Waldemar, Möbel im Directoirstil. Paris 1914.

Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, herausgeg. von Georg Lehnert (2 Bde.). Berlin 1907 und 1909. Darin besonders im 1. Band die Abschnitte über das romanische und gotische Mobiliar von Otto von Falke.

Jessen, Peter, Der Ornamentstich. Berlin 1920.

Laking, G. Fr., The furniture of Windsor Castle. London 1905.

Luthmer, Ferd., Sammlung von Innenräumen, Möbeln und Geräten im Louis XVI.- und Empirestil. Frankfurt a. M. 1897.
—, Innenräume, Möbel und Kunstwerke im Louis XVI.- und Empirestil. Frankfurt a. M. 1903.
—, Bürgerliche Möbel aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1904. — Neue Folge ebenda 1908.
—, Deutsche Möbel der Vergangenheit. 2. Aufl. Leipzig (1913).
Lux, Joseph August, Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Stuttgart 1906.
Macquoid, Percy, A history of english furniture (4 Bde.). London 1904—08.
Mebes, Paul, Um 1800. Band II. München 1908.
Metman, Louis, et Brière, Gaston, Le Bois (au Musée des arts décoratifs). Paris 1905.
Meyer, Alfr. Gotth., und Graul, Richard, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. 12 Serien. Leipzig 1902—11.
Molinier, Emile, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle (Band II u. III). Paris o. J.
—, Le mobilier français du XVIIe et du XVIIIe siècle. Paris 1901.
—, Le mobilier royal français aux XVIIe et XVIIIe siècles (5 Bde.). Paris 1902.
—, La Collection Wallace. Paris u. London (1902—03).
Muthesius, Hermann, Das englische Haus (Band III). Berlin 1905.
Percier et Fontaine, Château de la Malmaison. Paris 1908.
de Ricci, Seymour, Der Stil Louis XVI., Mobiliar und Raumkunst. Stuttgart 1913.
Roe, Fred, Ancient coffers and cupboards. London 1902.
—, Old oak furniture. London 1905.
Sauermann, Ernst, Handwerkliche Schnitzereien des 16. und 17. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein. Frankfurt a. M. 1910.
Simon, Constance, English furniture Designers of the eighteenth century. London 1907.
Stegmann, Hans, Die Holzmöbel des Germanischen Museums, in den Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg, Jahrgänge 1902—09.
—, Die Holzmöbel der Sammlung Figdor. In „Kunst und Kunsthandwerk", 10. Jahrg. Wien 1907.
Vogelsang, Willem, Holländische Möbel im Niederländischen Museum zu Amsterdam. Amsterdam u. Leipzig 1910.
Williamson, E., Les meubles d'art du mobilier national (2 Bde.). Paris (1883—85).

Register.

Aachener Möbel 205, 226.
Abendmahlschrank 104, 156.
Adam, Robert 234.
Albertolli, Gioc. 219.
Aldegrever 99.
Architekturschrank 120, 135.
Aufwärter 249, 257.
Barock 134.
Bauernstuhl 127.
Benemann 214.
Bérain 140, 169.
Berruguete, Alonso 88.
Biedermeierstil 250.
Bocholt 101.
Bois des îles 137.
Bonheur du jour 216. [179.
Boulle, Charles André 140, 173,
Bourgogne 94.
Bredin, Glasmaler 95.
Brustolone, Andrea 186.
Bureau 139.
Bureau du roi 210, 217.
Caffieri, Jacques 176, 183, 212.
Carpaccio 84.
Cartonnier 177.
Cassapanca 79.
Cassone 76.
Certosina-Arbeit 81, 82.
Chaiselongue 181.
Chineserien 176, 205, 227.
Chippendale, Thomas 233, 236.
Consulat 238.
Credenzone 82.
Cressent, Charles 174, 182.
Cuvilliés, Fr. de 187, 190.
Dagobert, Stuhl des 21.
Dantestuhl 88.
Dielenschrank 156.
Directoire 238.
Dresser 236.
Dressoir 95. [92, 95.
Ducerceau, Jacques Androuet 90,
Dürer 97.
Eck, Adam 168.
Egerer Arbeit 168.
Empirestil 238.
Encoignure 177, 216.
Englische Stuhlmacher 232.
Erasmustruhe 124.
Espagnolettes 174.
Faldistorium 19, 86.
Faltstuhl 19.
Fiedler, J. G. 229.
Fischer, Joh. Georg 168.
Florentiner Mosaik 140, 146.
Flötner, Peter 118, 120.
Fontaine 239.
Frankfurter Barockschrank 154.
Fußnetschrank 120.
Glaß-Kasten 201.
Gotik 38.
Goujon, Jean 92.
Gudewerdt, Hans, der Ältere 109.
Habermann 187.
Haberstumpf 168.
Hamburger Schapp 161, 162.
Hepplewhite, A. 234.
Herrad von Landsberg 17.
Holbein 97.
Hörnschapp 106.
H. S., Thurgauer Meister 123.
Ile-de-France 92.
Indochinesisches Mobiliar 207.
Jacob-Desmalter 239, 248.
Jacob, Ebenistenfamilie 239.
Kambly, Melchior 192.

Kanapee 181.
Keller, Joh. Heinr. 152.
Kleinmeister 97.
Knorpelornament 135.
Kommode 176.
Laub- und Bandelwerkstil 169, 195.
Le Brun 139, 173.
Leinenpressen 131.
Leo III. 30.
Lepautre 140.
Louis XVI.-Stil 208.
Lübeck 42, 163.
Lütticher Möbel 202, 226.
Mainzer Tischlerzeichnungen 197, [224.
Manufacture royale 139.
Marketerie 140.
Marot 140.
Martin 179.
Maximian, Kathedra des 22.
Meil 187.
Meissonier, J. A. 175, 182, 190.
Menner, Michael 256.
Méridienne 248.
Michelangelo 136.
Nest of tables 236.
Neumann, Balthasar 189.
Neurokoko 260.
Neuwied 226.
Nilson 187. [217.
Oeben, Jean-François 210, 214,
Ohrmuschelornament 135.
Oppenord 175, 182.
Pardo, Gregorio 88.
Pembroke-table 236.
Percier 239.
Pietra-dura-Inkrustation 146.
Piffetti, Pietro 186.
Piranesi 209, 219.
Polsterung 128.
Potsdam 191.
Queen-Anne-Mobiliar 233.
Régencestil 173.
Renaissance 74.
Rheydt, Melchior von 116.
Riesener, Jean-Henri 210, 211, 214, 217.
Ringelink, Hinrich 104.
Rocaillen 176.
Roentgen, Abraham 226, 232.
Roentgen, David 221, 226.
Rogkerus von Helmershausen 36.
Rohde, Ludwig 172.
Rokoko 173.
Rumpp, Joh. 194.
Sägemühle, Erfindung der 39.
Sambin, Hugues 90, 94.
Sancta Sanctorum, Kapelle 30.
Savonarolastuhl 88.
Schapp, Hamburger 161, 162.
Schenkschyve 48.
Scherenstuhl 127.
Schinkel 260.
Schlüter, Andreas 172.
Schreinerarchitektur 134.
Schwalbenschwanzverband 72.
Schwerdfeger 214.
Secrétaire 215.
Senckeisen, Joh. Chr. 162.
Sheraton, Thomas 234, 235, 237.
Silberkasten 195.
Soli, Gius. 219.
Spindler jun. 193.
Stobwasser 257.
Stollenschrank 57, 99.
Strozzischemel 86.
Susannenschrank 104.
Theophilus 36.
Toro 182.
Vernis Martin 179.
Vredeman de Vriese 112.
Zopfstil 221.
Zylinderbureau 217, 224.